INTERNATIONAL FILM REVIEW published by CATHOLIC FILM INSTITUTE

revue internationale du cinéma

Troisième Année 1951 *Numéro 7*

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

PUBLICATION TRIMESTRIELLE
de l'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.)
12, rue de l'Orme, Bruxelles 4, Belgique.

IMPRESSION
LES ETABLISSEMENTS ARAC, Imprimeurs, 259, Fg. St-Martin, Paris-10°.

PUBLICITE
Régie mondiale : Claude MICHEL, 28, rue Marbeau, Paris-16°, France.

ADMINISTRATION
Administration Générale : Yv. de HEMPTINNE, Secrétaire Générale de l'O. C.I.C., 12, rue de l'Orme, Bruxelles (Belgique). Tél. 34-81-50. Compte Chèques Postaux : Luxembourg, No 140-87; Banque Internationale à Luxembourg, Compte No 5250.

Représentants nationaux.

AFRIQUE DU SUD : Film Division of The Catholic Federation of the Johannesburg Vicariate, P.O. Box 3188, Johannesburg; ARGENTINE : Dr Rojo Cardenas, Secrét. Gén. de C. I. N. E., Av. Alvear 1402, Buenos Aires; AUSTRALIE : Catholic Film Centre. Box 380, Sydney; BELGIQUE : C. C. A. C., 10, rue de l'Orme, Bruxelles 4, C. C. P. 7563.72; BRESIL : Dep. Cinema y Teatro, Acão Catolica Brasileira, Rua México 11, 16-0 and., Rio de Janeiro; CANADA : *Edition française :* Service des Abonnements Benoît Baril, 4234, rue De Laroche, Montréal 34, Qué.; *Edition anglaise :* Institut Canadien du Film, Université d'Ottawa, 1, rue Stewart, Ottawa; CEYLON : b. e. r. Pieris, no 9/6 Arethusa Lane, Wellawatte, Colombo 6; CHILI: Editorial Difusion, S. A. Calle Teatinos 556, Santiago de Chile; EGYPTE : C. C. E. C., 9, rue de l'Hôpital Indigène, Alexandrie; ESPAGNE : Confederaciòn Catòlica Nacional de Padres de Familia, Manuel Silvela 9, Madrid; ETATS-UNIS : Catechetical Guild, 147 East, 5th St., St. Paul 1, Minnesota; FRANCE : Centre du Livre Français, 1, rue de la Visitation, Paris-7°, C. C. P. Paris 5662.09; GRANDE-BRETAGNE : The Manager, International Film Review, 20, Ovington Square, London S. W. 3; IRLANDE : S. O'Sullivan, 29 Dame Street, Dublin; ITALIE : Centro Cattolico Cinematografico, Via della Conciliazione 10, Roma; C.I.P., Via Castelfidardo 47, Roma; LUXEMBOURG : Revue Internationale du Cinéma, 6, rue J. Origer, Luxembourg, C. C. P. 14087; MALTE : Film Section Catholic Institute, Palazzo Carafa, Valletta; MEXIQUE : Legion Mexicana de Decencia, Apartado 1060, México, D.F.; PAYS-BAS : Katholieke Filmaktie, Sarphatistraat 76 hs. Amsterdam II; PARAGUAY : Alberto Martinez, Banco de Paraguay, Asunciòn; SUISSE : « Der Filmberater », 13, Auf der Mauer, Zürich 1, Postscheck VIII 38057 Dr. Ch. Reinert, Zürich; URUGUAY : J. A. Corlazzoli, Cisplatina 1246 bis, Montevideo.

Pour tous *les pays non mentionnés,* s'adresser au Centre national d'action cinématographique catholique, ou directement à l'Administration Générale de la Revue Internationale du Cinéma, à Bruxelles.

Abonnement Annuel (4 *Numéros*)

Grande-Bretagne, Irlande et les Dominions : 1 Livre (Un No, 5 Sh.); Etats-Unis, Canada : 4 Dol. (Un No, 1 Dol.); Suisse : 15 Fr. s. (Un No, 4 Fr. s.); Pays du «Bénélux» : 150 Fr. b. (Un No, 40 Fr. b.); France: 900 Fr. f. (Un No. 250 Fr. f.). Pour tous les autres pays, un prix en monnaie nationale est fixé par accord entre l'Administration Générale et le Représentant chargé de la centralisation et de la transmission des souscriptions dans chaque pays.

THE INTERNATIONAL FILM REVIEW

It is much regretted that, in spite of all the efforts made by the officers of the Catholic Film Institute in England and good friends in Australia, Malta and other places, the minimum number of subscriptions necessary to support an English edition of the **International Film Review** have not been forthcoming.

An entreprise such as was involved in publishing the three editions of the **International Film Review,** in English, Spanish and French, represented a large act of Faith based on the conviction that a periodical of a serious character was necessary to help to realise the mandate of Pius XI in the Encyclical **Vigilanti Cura;** " Promote good motion pictures ". From the purely business point of view it was probably an unusual undertaking ; nevertheless, two or three persons had confidence enough in the goodness of the cause and the enthusiasm of the Catholic Body to sink a considerable amount of Capital in the enterprise. This confidence has, at least as far as the English-speaking countries are concerned, proved to be misplaced. Not withstanding the excellent reception given the Review by leading personalities of the world of Cinema and by this specialised press, we have to announce that the English edition of the Review must now cease, at least temporarily.

We have, however, to consider the interests of those who have given us their support and helped to spread the doctrine of Christian Cinematography taught in the pages of the **International Film Review.** We think that the majority of those who have honoured us with subscriptions for the English edition will gladly accept to continue with the French Edition which will be available from the same distributors as heretofore. Those whose subscriptions have been taken out since the Review began may care to complete their subscriptions by taking back numbers of the English edition of the Review. Those who do not wish to have a foreign language edition may have their outstanding subscriptions refunded on application. We hope, howerer, that at least some of these latter may be willing to regard their subscriptions as a donation to the work of the Catholic Film Action.

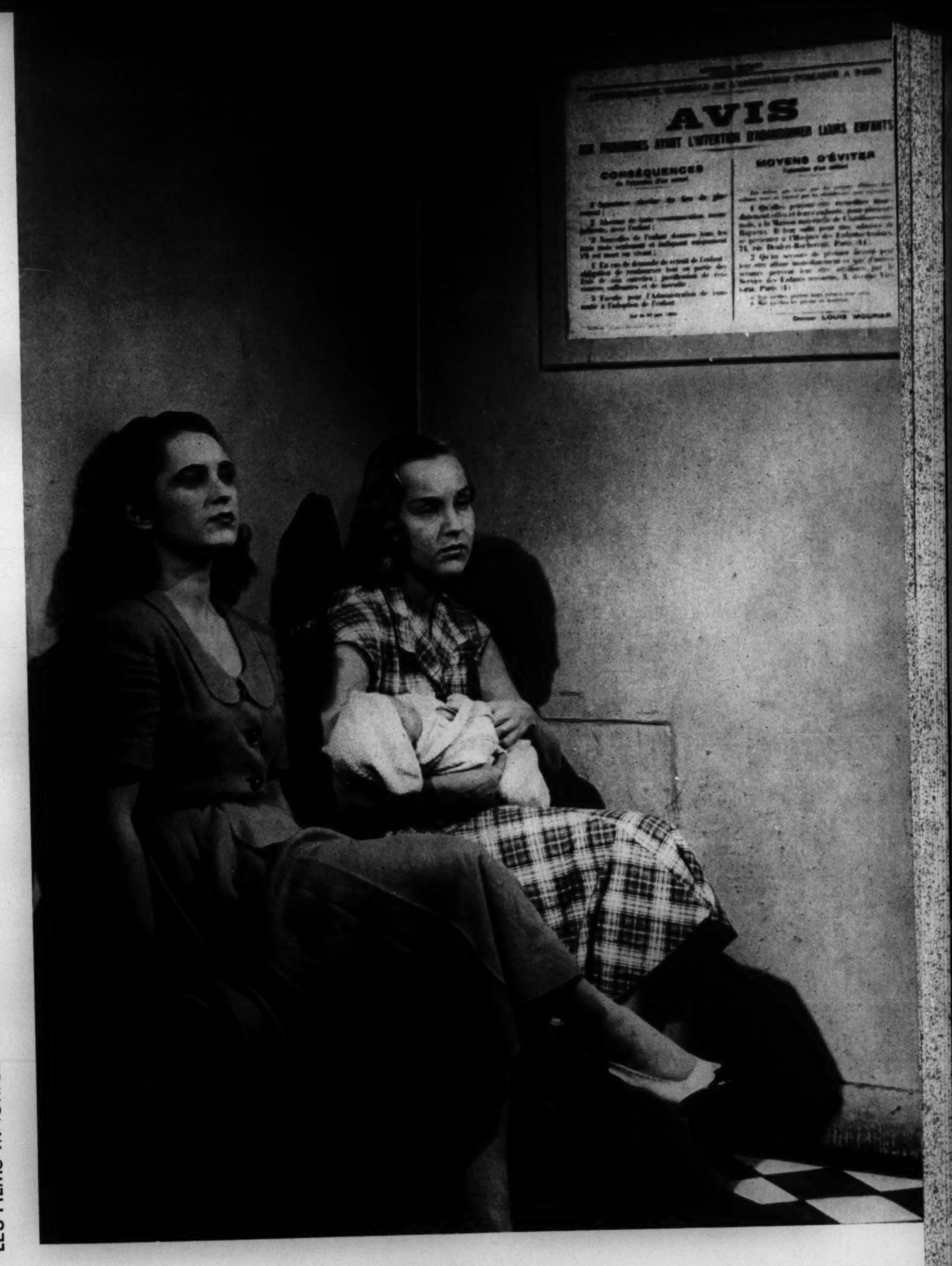
It will be understood, we are confident, that this work of Catholic Action, like so many others, is based largely on voluntary efforts. It is therefore, true that the ordinary means of Publicity have not been available. It may well be that as time goes on the number of subscriptions from English-speaking countries will indicate that there is a large enough group of readers to warrant a new effort being made to bring back the English edition. This we promise to do as soon as the support available makes it an economical proposition. In the meantime, we express our gratitude as well as our disappointement to those who have so loyally supported our efforts, and we offer our sincere congratulations to the Catholics of Western Germany who have, as a token of their interests in the problems presented by the Cinema, undertaken, on their own responsibility to produce a German edition of what the Holy Father termed an " indispensable " organ of expression for those who realise the potentionalities of the cinema in the world today.

John A. V. BURKE

Editorial Board of the Revue Internationale du Cinéma
on behalf of the Office Catholique International du Cinéma

SOMMAIRE

PANORAMA DU MONDE



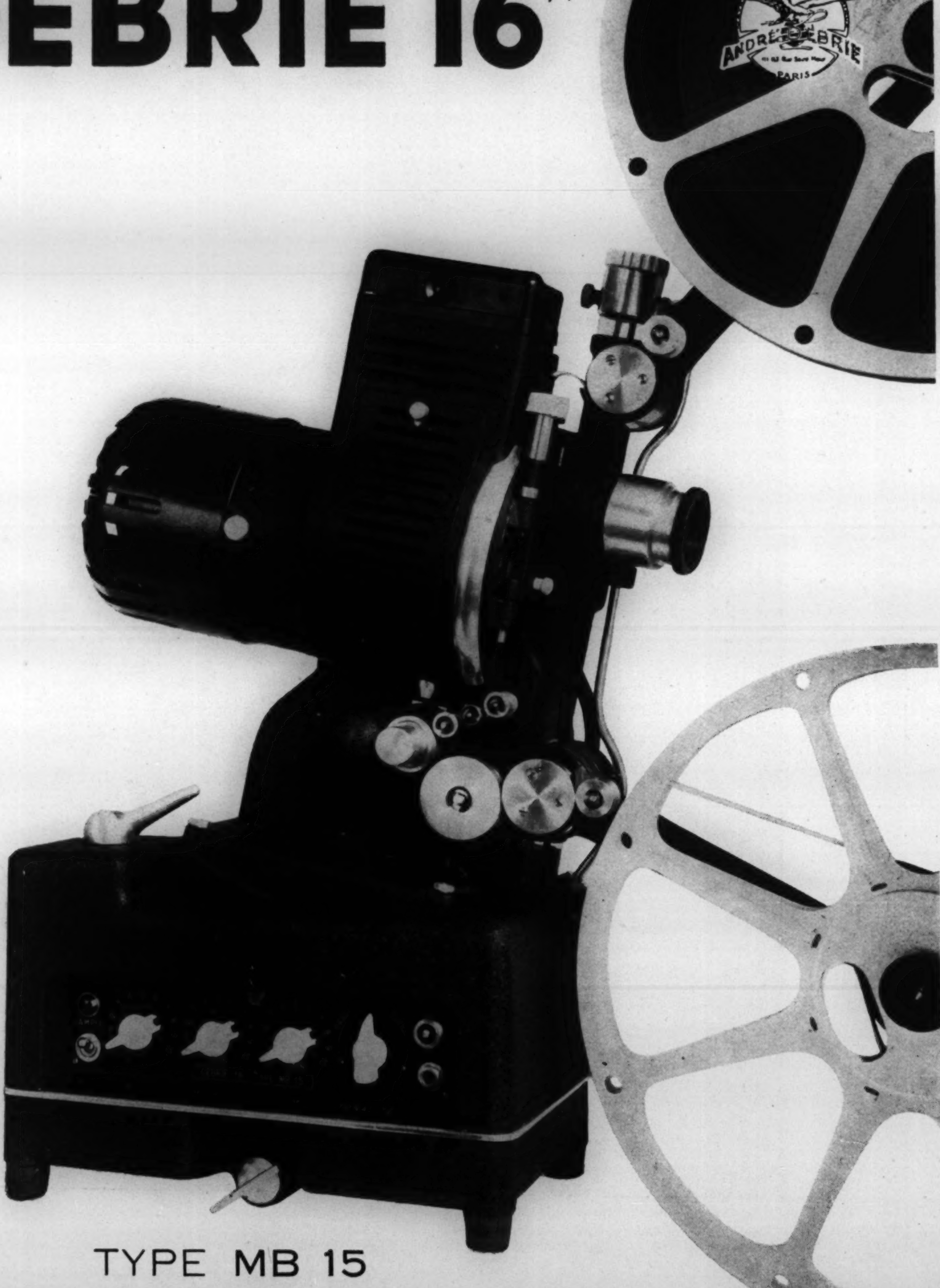
LES FILMS MAURICE CLOCHE - 20, AVENUE DE WAGRAM, PARIS - INTERNAZIONAL FILMS 7, VIA MONVIZO, ROME

Un film de

MAURICE CLOCHE

NÉ DE PÈRE INCONNU

"DEBRIE 16"



TYPE MB 15

L'appareil de qualité qui a fait ses preuves

"LE PONEY ROUGE"

Spectacle familial par excellence

« LE PONEY ROUGE » est un film qui enchantera le plus blasé et le plus critique des spectateurs. Une histoire d'une très grande fraîcheur, servie par une distribution de premier ordre, des dialogues excellents, telles sont quelques unes des nombreuses qualités de l'adaptation en technicolor du célèbre roman de John STEINBECK, que nous présente Charles K. FELDMAN et qu'interprètent MYRNA LOY et ROBERT MITCHUM, secondés par Louis CALHERN, Shepperd STRUDWICK et Peter MILES. LEWIS MILESTONE, le producteur et metteur en scène du « PONEY ROUGE » en a fait une œuvre profondément humaine, capable d'émouvoir le cœur et l'imagination des spectateurs. Ce film est indubitablement appelé à se ranger au nombre des grandes productions de la dernière décade, tant du point de vue technique que de celui du spectacle digne d'être vu.

C'est un film Republic Pictures.

D. E. B.

PAUL GRAETZ
le producteur du DIABLE AU CORPS

PIERRE FRESNAY
l'inoubliable MONSIEUR VINCENT

JEAN DELANNOY
le réalisateur de LA SYMPHONIE PASTORALE

PIERRE BOST et JEAN AURENCHE
adaptateurs et dialoguistes du DIABLE AU CORPS et de LA SYMPHONIE PASTORALE

SE SONT REUNIS
POUR DONNER
AU CINEMA FRANÇAIS

DIEU A BESOIN DES HOMMES

GRAND PRIX INTERNATIONAL DU FESTIVAL DE VENISE 1950
GRAND PRIX DE L'OFFICE CATHOLIQUE INTERNATIONAL DU CINEMA

Le film de tous les talents

UNE ŒUVRE FRANÇAISE
DE PORTEE MONDIALE

Une production de
PAUL GRAETZ
DE LA TRANSCONTINENTAL FILMS S.A.
distribuée par la
TWENTIETH CENTURY FOX FILM CORP.

LE 1er GRAND PRIX INTERNATIONAL : SEUL FILM AUQUEL AIT ÉTÉ DÉCERNÉ LE " LION DE SAINT MARC ", SUPRÊME RÉCOMPENSE A LA BIENNALE DE VENISE

Justice est faite

UN FILM DE ANDRÉ CAYATTE

DIALOGUES DE CHARLES SPAAK

FRANCE

« JUSTICE EST FAITE » marque une réussite magistrale.
OPERA *Jean FAYARD*

« Quelle joie, quelle chance d'espérer un bon film et de le découvrir excellent ».
CINEMONDE *Maurice BESSY*

« Film fascinant « JUSTICE EST FAITE » confine à la perfection. « JUSTICE EST FAITE » est un chef-d'œuvre ».
TEMOIGNAGE CHRETIEN *Michel de SAINT-PIERRE*

« JUSTICE EST FAITE » un grand film français, noble, humain.
LE FIGARO *Louis CHAUVET*

« Une œuvre à voir et à revoir ».
COMBAT *R.-M. ARLAUD*

« JUSTICE EST FAITE » est un grand film. C'est un film qu'il faut avoir vu, et auquel il faut penser après l'avoir vu ».
CE MATIN *André LAFARGUE*

« Un bon film parfaitement réalisé, interprété, découpé, dialogué; un film bien fait. Une œuvre remarquable en tous points ».
L'EPOQUE *Roger REGENT*

« Une des œuvres qui comptent dans l'histoire du Cinéma Contemporain ».
FRANC-TIREUR *J. M.*

« JUSTICE EST FAITE », le meilleur film de la carrière d'André CAYATTE, et le meilleur film français de l'année. Un grand film vraiment ».
FRANC-TIREUR *Jean NERY*

BELGIQUE

Grand 1er Prix International de la Biennale de Venise 1950. Le Film « JUSTICE EST FAITE » nous arrive précédé d'une très grosse réputation. Elle est entièrement méritée. Il est rare en effet que le cinéma français nous offre une œuvre aussi harmonieusement construite, aussi exempte de défauts, aussi parfaite dans sa forme cinématographique comme dans son fond.
LE SOIR *Olivier DELVILLE*

Servi, en outre, par un excellent découpage un dialogue vivant et direct, une mise en scène rigoureuse ne sacrifiant jamais l'essentiel à l'anecdote, « JUSTICE EST FAITE » a bien mérité le Premier Grand Prix au Festival international du Film de Venise 1950.
LA LANTERNE *Maurice WIDY*

« JUSTICE EST FAITE » est probablement l'un des films les plus denses qu'il ait été donné au cinéma français de réaliser depuis la guerre.
LA NATION BELGE

ITALIE

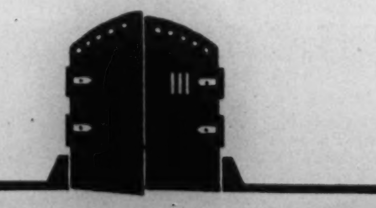
« JUSTICE EST FAITE » dit Cayatte, una pellicola di grande coraggio e di profonda emozione.
IL MOMENTO 8/4

La sera ci ha portato l'atteso film di André Cayatte « JUSTICE EST FAITE ». Si tratta indubbiamente di uno dei piu solidi film del Festival.
GIORNALE DI TRIESTE 9/11

SUISSE

« Un film d'une classe exceptionnelle ».
LE JOURNAL DE GENEVE *Daniel ROPS*

■



UNE PRODUCTION ROBERT DORFMANN DE SILVER-FILMS vente pour le monde entier SILVER-FILMS — 6, RUE LINCOLN, PARIS-8e — TÉL. BALZAC 25-45

REVUE
INTERNATIONALE
DU CINÉMA

1951 NUMÉRO 7

VALEURS

Le présent numéro de notre revue est consacré en grande partie au cinéma américain. Qu'il nous soit permis de remercier ceux de nos amis de New-York, de Hollywood et d'ailleurs qui ont généreusement répondu à notre appel en nous prêtant leur précieuse collaboration.

Le lecteur pourra ainsi se former une idée plus précise sur certains aspects de la question cinématographique aux Etats-Unis. Sujet d'autant plus intéressant que les films de Hollywood continuent d'alimenter la plupart des cinémas du monde à l'exception de la zone d'influence soviétique.

Nous avons tenu à mettre cette documentation sous les yeux de nos lecteurs de la façon la plus objective et nous sommes persuadés que l'étude de ces articles leur permettra de réviser certains jugements parfois trop hâtivement portés à l'égard d'un pays éloigné.

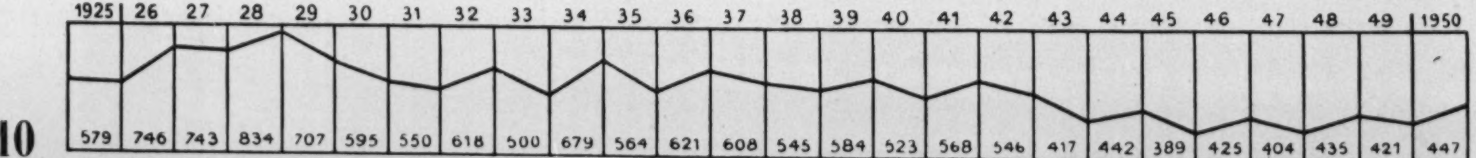
Il faut cependant tenir compte des conditions particulières dans lesquelles se développe l'activité américaine du cinéma, de même que l'activité des organismes catholiques qui s'en occupent. Il en résulte une insistance plus particulière sur la qualité du Cinéma en tant que divertissement.

Dans les pays dont les écrans sont ouverts aux films qui prônent une idéologie marxiste ou une philosophie de désespoir, les catholiques sentent de manière plus impérieuse la nécessité d'exprimer leur propre idéal par des films ayant une haute qualité à la fois spirituelle et artistique. Il nous semble hautement désirable de susciter un échange de vues entre

ces deux atitudes et c'est pourquoi nous serons heureux de recevoir des observations au sujet de certaines questions particulièrement intéressantes soulevées par nos amis des Etats-Unis.

La récente expérience du festival cinématographique de Venise a très nettement marqué l'importance grandissante du sujet dans l'œuvre cinématographique. Les films, même réalisés avec la plus grande maîtrise technique et artistique, mais n'ayant aucun contenu spirituel ou social, ne serait-ce que sous forme de satire, — comme dans Prima Communione (Sa Majesté M. Dupont) *de Blasetti — sont passés inaperçus. Par contre des films comme* Dieu a besoin des Hommes, Justice est faite, Demain il sera trop tard *ou* Give us this day *ont suscité un vif intérêt, non seulement en raison de leur qualité artistique, mais surtout grâce au courage avec lequel ils ont osé traiter certains problèmes particulièrement délicats.*

C'est pourquoi le problème des valeurs spirituelles dans la profession cinématographique prend une place de plus en plus importante. Au moment où la production des pays des démocraties populaires s'efforce d'attirer les foules par une vision idéalisée de l'ordre social nouveau qu'elle leur impose, il est particulièrement urgent de montrer à ces foules par le même moyen du cinéma le véritable idéal de vie chrétienne. Nous insistons sur le mot « véritable », car il ne s'agit pas d'éviter les difficultés et de faire à l'eau de rose des tableaux éloignés de la vérité au point que personne ne les prend plus au sérieux. Le Congrès Pélerinage des professionnels du film, qui les a conduit à Rome à l'occasion de l'Année Sainte fut une des manifestations les plus significatives de l'éveil qui s'est produit dans de nombreuses consciences de cinéastes. On trouvera plus loin certaines déclarations faites à ce sujet parmi des membres éminents de la profession. Il ne nous semble pas possible de trouver ailleurs une définition valable du rôle que le Cinéma peut et doit jouer dans la défense des plus hautes valeurs spirituelles de notre civilisation.



Le cinéma américain revient aux sources : une scène de THE PERILS OF PAULINE de George Marshall (Paramount).

LE CINÉMA AMÉRICAIN

par

ERIC JOHNSTON

Quelle que soit la référence que l'on choisisse pour mesurer les progrès du cinéma américain, on doit reconnaître qu'il a parcouru un chemin impressionnant depuis l'époque des pionniers, celle du kaleïdoscope et des machines à sous.

Il a grandi et s'est développé — en même temps que le cinéma des autres pays libres — et il est devenu aujourd'hui l'un des instruments les plus puissants que le monde ait jamais connus, au service de la distraction et de l'éducation de l'humanité.

Comme forme dynamique et nouvelle de l'art, le cinéma a atteint un très haut niveau de réussite culturelle. Ses possibilités sont, pour l'avenir, infiniment plus grandes encore.

Le cinéma américain a joué un rôle très important dans un autre domaine : celui du progrès de la cause de la liberté à travers le monde. Nos films ont, comme premier but, la distraction. Ils ne sont au service d'aucun gouvernement. Ils ne contiennent aucun message conscient de propagande.

Mais, messager d'un pays libre, chaque film américain exporté à l'étranger reflète l'essence même et le sentiment intime de la démocratie et de la liberté.

Toutes les fois que je fais un voyage à l'étranger, je reviens plus convaincu que le cinéma américain reste l'un des liens les plus vitaux qui subsistent entre le monde démocratique et le monde enfermé derrière le Rideau de fer.

Partout où nos films sont mis en concurrence avec les films soviétiques, le public choisit les films américains. C'est un choix à faire entre les exportateurs de liberté et les exportateurs de tyrannie.

La meilleure référence pour juger le cinéma américain, c'est la liberté elle-même.

LE CODE DE LA PRODUCTION

SON CARACTÈRE ET SES BUTS

par

MARTIN QUIGLEY

L'article que nous publions est de Martin Quigley, éditeur et rédacteur en chef de publications cinématographiques comprenant le **Motion Picture Herald,** le **Motion Picture Daily,** le **Motion Picture Almanac** et **Fame.**

En 1929, Mr Quigley créa un « Code » pour contrôler les conséquences morales et sociales du spectacle cinématographique.

L'année suivante, il présenta son Code aux producteurs de Hollywood et obtint son adoption par leur association. Depuis, ce Code a fourni une règle d'orientation morale aux producteurs de plus de quatre-vingt dix pour cent des films américains, films qui occupent normalement plus de soixante-quinze pour cent des heures de projection sur les écrans mondiaux.

Mr Quigley est l'auteur d'un livre intitulé **Decency in Motion Pictures (La Décence au Cinéma)** (1927). Depuis 1915, année où il fonda le **Motion Picture Herald,** il s'est voué au maintien d'un strict niveau moral et social du spectacle cinématographique.

★

Le Code a suivi une carrière mouvementée, rencontrant approbation ou mépris selon les circonstances. Son développement s'est effectué grâce à une étude patiente et minutieuse de ce moyen d'expression qu'est le cinéma et de ses effets sur le public. On en a conclu que le maintien de la morale stricte et l'observation des règles sociales au cinéma ne pouvaient être obtenus en s'appuyant seulement sur de bonnes intentions.

Le besoin d'une méthode bien conçue, devint de plus en plus évident ; en dépit d'efforts intenses — et sincères — des résultats fâcheux apparurent à une cadence croissante. L'innovation du cinéma parlant facilita l'emploi d'éléments absolument indésirables et d'une nature qu'avait ignorée le muet.

Généralement, les personnes qui travaillent aux différents stades de la production, quels que soient leur talent et leur connaissance de l'art dramatique, ne sont pas — et on ne saurait l'exiger — des moralistes avertis et expérimentés. L'objet de leur métier relève cependant du domaine de la morale.

Le sujet-type d'un film est celui où un certain nombre de personnages sont mis en relation les uns avec les autres et sont placés devant des problèmes d'un ordre particulier. La nature de leurs relations et la façon dont ces problèmes sont résolus forment l'objet même de la moralité.

On sentit le besoin impérieux d'une règle de conduite raisonnable et efficace qui, comme un phare, oriente vers la morale ceux qui écrivent, réalisent ou produisent des films dramatiques destinés au grand public — public de tous âges, de toutes conditions et de toutes cultures. C'est à ce besoin que le Code de la Production a tenté de répondre.

Une fois décidée la création d'un tel Code, à la fois guide et régulateur, on fit appel à la culture spécialisée et à l'expérience du Rév. Père Daniel A. Lord, S.J., théologien, éducateur et écrivain ; c'est lui qui proposa la forme définitive du document qui, le 31 Mars 1930, fut adopté par l'Association des Producteurs et des Distributeurs de films d'Amérique, sous le titre « Code réglant la production des films parlants, synchronisés et muets ».

De cette collaboration naquit aussi un manuel pratique de conseils et de directives. Il s'agissait de faire un exposé complet, clair et raisonné de la responsabilité morale qui s'attache à toute production cinématographique et d'exposer les principes moraux qui s'appliquent aux différentes catégories de mots et de faits dont on peut faire un usage dramatique.

Le Code tenta (et nous pensons qu'il y a réussi) de dégager une application pratique des dogmes moraux des Dix Commandements au rôle de la production cinématographique.

Les subtilités théologiques et leurs distinctions furent évitées. On ne s'arrêta pas aux questions d'un intérêt doctrinal particulier. Explications et directives furent simplement fondées sur le niveau élémentaire de conduite morale ordinairement admise, au moins théoriquement, par le monde occidental.

Pas d'étroitesse d'esprit, pas d'excessive restriction. Il n'est négatif que dans la mesure où les Dix Commandements sont eux-mêmes négatifs. Les Dix Commandements prescrivent un Code de Conduite que les hommes doivent observer pour rester dans les limites de la Loi divine ou naturelle ; le Code du Cinéma offre à la production une voie lumineuse et étudiée pour conduire aux mêmes buts. Il tente de répondre à cette injonction du Pape Pie XI qui, dans son Encyclique sur le Cinéma, nous dit que « le but essentiel de l'Art... est d'aider à la perfection de la personnalité morale de l'homme » et que, pour cette raison, « l'art lui-même doit être moral ».

Le Code n'entreprend pas de légiférer en faveur d'une vertu positive mais pour cette vertu qu'est le fait d'éviter le vice. Mettant à la première place les choses de première importance et cons-

cient que la responsabilité primordiale des producteurs est de faire en sorte que le sujet et la réalisation des films ne soient pas susceptibles d'exercer une influence néfaste et corrosive sur le public, le Code n'essaie pas de dire au producteur ce qu'il doit produire et comment il doit le faire — si ce n'est cependant en ce qui concerne l'influence morale *du film terminé.*

Le principe qui a suscité et qui inspire le Code, évite cette curieuse concentration de l'attention sur l'esthétique qui a complètement accaparé des esprits pourtant solides, dans leur appréciation des possibilités du cinéma.

Aussi désirable qu'il soit d'élever le niveau artistique, il reste toujours ce fait important que nous sommes en présence d'un spectacle conçu pour les masses et qui exerce une influence continue sur un vaste public. Encourager, éperonner le producteur dans ses efforts pour atteindre les sommets de l'Art, le soutenir dans son œuvre d'ennoblissement de son public, tel est le but du code.

Un film peut plaire à un vaste public sans même s'approcher du niveau minimum qu'on doit pouvoir exiger d'une œuvre d'art. Il peut même être banal, mais s'il n'offense pas la loi morale, il joue un rôle social utile en occupant innocemment les loisirs d'un public qui manque de ressources intérieures et pour qui l'oisiveté est souvent une occasion de mal faire.

« Le divertissement, sous ses formes multiples, « est devenu une nécessité pour ceux qui travaillent dans les conditions épuisantes de « l'industrie moderne, mais il doit rester digne « de la nature rationnelle de l'homme, c'est-à-« dire qu'il doit rester moralement sain », déclare l'Encyclique pontificale. Qu'un film atteigne donc les hauteurs intellectuelles ou esthétiques les plus sublimes : s'il tend à abaisser le niveau moral de son public, il est mauvais.

Pendant toute la durée de sa carrière, le Code a bénéficié de l'application compétente, minutieuse et loyale de Mr Joseph I. Breen et de ses collaborateurs auprès de l'Administration du Code de la Production ; cet organisme s'est vu confier par les producteurs la responsabilité de faire respecter les dispositions du Code.

Bien que le Code n'ait pas accompli de miracles, il a fourni le moyen d'écarter une quantité considérable d'éléments irrecevables, d'éliminer ou d'amender des détails douteux. Il a, au cours des années, élevé les conceptions en faveur dans les milieux de la production en ce qui concerne le choix des sujets légitimement adaptables au cinéma dans le respect de la loi morale et des normes admises chez les peuples du Monde Occidental.

Mis à l'épreuve de l'expérience, le Code a conquis l'estime et l'adhésion croissante des principaux échelons exécutifs de l'industrie américaine. Mis à part ses heureux effets dans le domaine moral, il a été accueilli comme un moyen de protection salutaire contre les critiques et les attaques venues de l'extérieur, et on reconnait qu'il a affermi la réputation, la situation et l'équilibre du cinéma et de son industrie.

THE PERILS OF PAULINE (Paramount) **ou le cinéma américain à ses sources populaires (Betty Hutton dans le rôle de Pearl White).**

Le Code n'a pas échappé, et certainement il n'échappera jamais totalement aux pierres et aux flèches des partisans de l'erreur morale qu'est la théorie de « l'Art pour l'Art », ni de ceux qui nient la destinée spirituelle de l'homme et l'ordre divin qui de toute éternité gouverne l'univers moral. Il n'a pas manqué d'être mis au pilori par d'habiles gens de gauche et par de confus libéraux. Il n'a pas évité les attaques, les faux-fuyants et les coups fourbes de ceux qui, insoucieux des responsabilités terribles qui incombent au cinéma et indifférents à la réputation qu'ils lui créent, n'y recherchent qu'un bénéfice commercial.

Toutes ces difficultés sont exactement celles qu'on pouvait attendre de l'ordre normal des faits de ce monde. Si tous ceux qui participent à la production cinématographique étaient pleinement et intelligemment informés des exigences de la loi morale et s'ils se dévouaient de tout leur cœur à l'observation de ces exigences, il n'y aurait pas de problème moral du cinéma et un Code de Production cinématographique ne serait pas nécessaire.

Pour en arriver là, il faudrait être parvenu à un Age d'Or spirituel et moral que rien ne laisse prévoir à Hollywood, pas plus qu'à New-York. Londres, Paris, Rome, Bruxelles ou Madrid. En attendant, s'asseoir les bras croisés et le visage ravagé par un mépris douloureux, n'est pas le moyen assuré d'obtenir une amélioration. Les mauvaises herbes se multipliant, le jardin doit être cultivé au prix d'un effort minutieux et pénible. Devant les conditions que l'on trouve dans l'entourage d'une industrie commerciale, peuplée d'un mélange extrêmement varié d'hommes et de femmes, le Code a prouvé qu'il était un excellent outil de nettoyage.

En même temps que le Code rencontrait, dans certains milieux, une hostilité et une opposition parfaitement explicables, le manque de compréhension et d'intérêt qui l'a accueilli par ailleurs a été pour nous à la fois une surprise et une déception.

Son principe fondamental, qui n'est que l'application pratique du Décalogue aux procédés de la production, semble fournir un lieu commun de rencontre pour tous ceux qui souscrivent aux préceptes de la morale objective.

On doit reconnaître que la façon dont il aborde le problème de la réglementation du contenu moral du cinéma ne peut être légitimement remplacée par une autre, ou modifiée. C'est pourquoi l'attitude indifférente et parfois insidieuse de ceux qui professent quelque intérêt pour la propreté du cinéma et la santé morale du public ne peut s'expliquer que par des raisons qui ne procèdent ni d'une étude objective ni d'un esprit ouvert.

Pendant ces dernières années, au cours desquelles la citadelle de la civilisation occidentale a été assiégée par de graves erreurs morales, alors que, de plusieurs côtés, le Bien était condamné comme étant le Mal, et le Mal proposé comme étant le Bien, le Code a contrôlé avec les meilleurs résultats ce moyen d'expression dont l'influence sur les peuples du monde est incomparable.

Ses échecs et ses insuffisances pratiques aussi regrettables soient-ils, sont insignifiants auprès de la force dynamique qu'il a mise au service de la décence. Les personnes averties ne peuvent envisager sans un terrible effroi ce à quoi nous serions arrivés sans lui sous les pressions continuelles qui se sont exercées.

Le bon combat doit se poursuivre. Les hommes de bonne volonté ne nous refuseront pas leur assistance.

CENDRILLON. WALT DISNEY, 1950.

LE CINEMA PEUT DEVENIR UN REMPART

[UN MESSAGE DE WALT DISNEY]

Par les bons soins de Wally Feignoux, je reçois aujourd'hui l'aimable invitation de l'Office Catholique International du Cinéma, me demandant de participer au pélerinage de Rome afin d'y célébrer l'Année Sainte.

A mon très grand regret je ne puis accepter, ayant à faire face à de lourds engagements de production qui comprennent la réalisation du film Alice au pays des merveilles, *le développement de* Peter Pan *et d'autres histoires à poursuivre.*

Me joindre à mes confrères de l'industrie cinématographique à travers le monde pour présenter mes respects au Saint-Père aurait été pour moi un grand et saisissant honneur. J'ai une grande admiration pour son zèle dans la lutte non seulement pour la liberté de la religion, mais pour celle des peuples dans le monde entier.

C'est, dans cette bataille contre les forces qui détruiraient les libertés spirituelles aussi bien que les libertés humaines, que le cinéma pourrait devenir un rempart. Ce combat doit être poursuivi avec l'intensité d'une croisade; car jamais plus nous ne devrions permettre que les peuples libres du monde fussent asservis et détruits par la tyrannie et l'oppression.

L'Année Sainte a rallumé la flamme spirituelle de millions d'hommes à travers l'univers, et, si l'occasion le permet, je serais très heureux que mes meilleurs vœux de santé et de prolongation d'une vie heureuse fussent transmis au Saint Père par l'intermédiaire de l'Office Catholique international du Cinéma.

Laissez-moi vous renouveler tous mes regrets de ne pas me joindre au pélerinage, mais, par votre entremise, je désire exprimer ma plus sincère estime à votre Comité Directeur pour m'avoir transmis une aussi aimable invitation.

Avec mes meilleurs vœux personnels.

WALT DISNEY.
13 *Avril* 1950

CENDRILLON, 1950.

L'ŒUVRE DE WALT DISNEY

DESSINS ANIMÉS DE COURT MÉTRAGE

AFRICAN DIARY 1945
ALL IN A NUTSHELL 1949
ALPINE CLIMBERS 1936
ARTIC ANTICS 1930
THE ARMY MASCOT 1942
THE ART OF SELF DEFENSE 1941
THE ART OF SKIING 1941
THE AUTOGRAPH HOUND 1939
AUTUMN 1930
BABES IN THE WOODS 1932
BAGGAGE BUSTER 1941
THE BAND CONCERT 1935
THE BARN DANCE 1928
THE BARNYARD BATTLE 1929
BARNYARD BROADCAST 1931
BARNYARD CONCERT 1930
BARNYARD OLYMPIC 1932
BATH DAY 1946
THE BEACH PARTY 1931
THE BEACH PICNIC 1939
THE BEARS END THE BEES 1932
BELLBOY DONALD 1942
THE BIG BAD WOLF 1934
THE BIG WASH 1948
BILL POSTERS 1940
THE BIRD STORE 1932
BIRDS IN THE SPRING 1933
BIRDS OF A FEATHER 1931
THE BIRTHDAY PARTY 1931
BLUE RHYTHM 1931
BOAT BUILDERS 1938
BONE BANDIT 1948
BONE TROUBLE 1940
BOOTLE BEETLE 1947
BRAVE LITTLE TAILOR 1938
BROKEN TOYS 1935
BUBBLE BEE 1949
BUGS IN LOVE 1932
BUILDING A BUILDING 1933
BUSY BEAVERS 1931
THE CACTUS KID 1930
CALIFORNY 'ER BUST 1945
CAMPING OUT 1934
CANINE CADDY 1941
CANINE CASANOVA 1945
CANINE PATROL 1945
CANNIBAL CAPERS 1930
THE CASTAWAY 1931
CAT NAP PLUTO 1948
THE CAT'S OUT 1931
THE CHAIN GANG 1930
CHEF DONALD 1941
CHICKEN LITTLE 1943
CHIP AN'DALE 1947
THE CHINA PLATE 1931
THE CHINA SHOP 1934
CLOCK CEANERS 1937
THE CLOCK STORE 1931
THE CLOCK WATCHER 1945
CLOWN OF THE JUNGLE 1947
COCK-O'THE WALK 1935
COMMANDO DUCw 1944
CONTRARY CONDOR 1944
COOKIE CARNIVAL 1935
THE COUNTRY COUSIN 1936
GRAZY WITH THE HEAT 1947
CURED DUCK 1945
DADDY DUCK 1948
THE DELIVERY BOY 1931
DER FUEHRER'S FACE 1943
THE DOGNAPPER 1934
DOG WATCH 1945
DON DONALD 1937
DONALD'S CAMERA 1941
DONALD'S COUSIN GUS 1939
DONALD'S CRIME 1945
DONALD'S DILEMMA 1947
DONALD'S DOG LAUNDRY 1940
DONALD'S DOUBLE TROUBLE 1946

EN HAUT : La famille de W. Disney autour de Bobby Driscoll.

DONALD'S DREAM VOICE 1948
DONALD'S GARDEN 1942
DONALD'S GOLD MINE 1942
DONALD'S GOLF GAME 1938
DONALD'S HAPPY BIRTHDAY 1949
DONALD'S LUCKY DAY 1939
DONALD'S NEPHEWS 1938
DONALD'S OFF DAY 1944
DONALD'S OSTRICH 1937
DONALD'S PENGUIN 1939
DONALD'S SNOW MAN 1942
DONALD'S TIRE TROUBLE 1943
DONALD'S VACATION 1940
DOUBLE DRIBBLE 1946
DRIP DIPPY DONALD 1948
THE DUCK HUNT 1932
DUCK PIMPLES 1945
DUMB BELL OF THE YUKON 1946
EARLY TO BED 1941
EDUCATION FOR DEATH 1943
EGYPTIAN MELIDIES 1931
ELMER ELEPHANT 1936
EL TERRIBLE TOREADOR 1929
THE EYES HAVE IT 1945
FALL OUT - FALL IN 1943
FARMYARD SYMPHONY 1938
FATHER NOAH-S ARK 1933
FERDINAND THE BULL 1938
FIGARO ET CLEO 1943
FIGARO AND FRANKIE 1947
FIRE CHIEF 1940
THE FIRE FIGHTERS 1930
FIRST AIDERS 1944
FISHIN' AROUND 1931
FLOWERS ET TREES 1932
FLYING JALOPY 1943
THE FLYING MOUSE 1934
FOUL HUNTING 1947
THE FOX HUNT 1931
FRANK DUCK BRINGS 'EM BACK ALIVE 1946

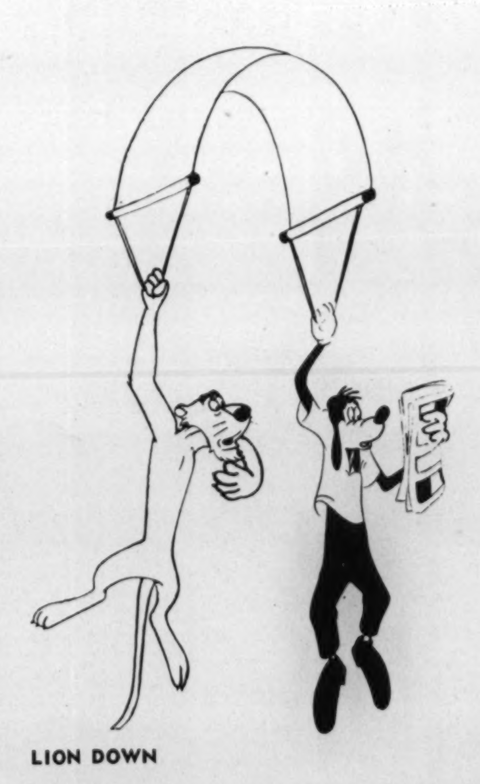
HOCKEY CHAMP

FROLICKING FISH 1930
FUNNY LITTLE BUNNIES 1934
GALLOPIN' GAUCHO 1928
A GENTLEMAN-S GENTLEMAN 1941
GIANTLAND 1933
THE GODDESS OF SPRING 1934
GOLDEN EGGS 1941
THE GOLDEN TOUCH 1935
GOOD SCOUTS 1938
A GOOD TIME FOR A DIME 1941
GOOFY GYMNASTICS 1949
GOOFY à WILBUR 1939
GOOFY'S GLIDER 1940
THE GORILLA MYSTERY 1930
THE GRASSHOPPER ET THE ANTS 1934
THE GREENER YARD ......
THE GROCERY BOY 1932
GULLIVER MICKEY 1934
THE HAUNTED HOUSE 1929
HAWAIIAN HOLIDAY 1937

HOW TO SWIM

HELL'S BELLS 1929
HOCKEY CHAMP 1939
HOCKEY HOMICIDE 1945
HOME DEFENSE 1943
HONEY HARVESTER 1949
HOW TO BE A SAILOR 1944
HOW TO FISH 1942
HOW TO PLAY BASEBALL 1942
HOW TO PLAY FOOTBALL 1944
HOW TO PLAY GOLF 1944
HOW TO SWIN 1942
IN DUTCH 1946
INFERIOR DECORATOR 1948
THE JAZZ FOOL 1929
JUNGLE RHYTHM 1929
JUST DOGS 1932
JUST MICKEY 1930
THE KARNIVAL KID 1929
KING NEPTUNE 1932
THE KLONDIKE KID 1932
A KNIGHT FOR A DAY 1946
THE LEGEND OF COYOTE ROCK 1945
LEND A PAW 1941
LIGHTHOUSE KEEPING 1946
LION AROUND ......
LITTLE HIAWATHA 1937
LITTLE WHIRLWIND 1941
LONESOME GHOSTS 1937
LULLABY LAND 1933
THE MAD DOCTOR 1933
THE MAD DOG 1932
MAGICIAN MICKEY 1937
MAIL DOG 1947
THE MAIL PILOT 1933
MERBABIES 1938
THE MERRY DWARFS 1929
MICKEY AND THE SEAL 1948
MICKEY CUTS UP 1931
MICKEY DOWN UNDER 1948
MICKEY IN ARABIA 1932
MICKEY PLAYS PAPA 1934
MICKEY STEPS OUT 1931
MICKEY'S AMATEURS 1937
MICKEY'S BIRTHDAY PARTY 1942
MICKEY'S CHOO CHOO 1929
MICKEY'S CIRCUS 1936
MICKEY'S DELAYED DATE 1947
MICKEY'S ELEPHANT 1936
MICKEY'S FIRE BRIGADE 1935
MICKEY'S FOLLIES 1929
MICKEY'S GALA PREMIERE 1933
MICKEY'S GARDEN 1935
MICKEY'S GOOD DEED 1932
MICKEY'S GRAND OPERA 1936
MICKEY'S KANGAROO 1935
MICKEY'S MAN FRIDAY 1935
MICKEY'S MECHANICAL MAN 1933
MICKEY'S MELLERDRAMMER 1933
MICKEY'S NIGHTMARE 1932
MICKEY'S ORPHANS 1931
MICKEY'S PAL PLUTO 1933
MICKEY'S PARROT 1938
MICKEY'S POLO TEAM 1936
MICKEY'S REVUE 1932
MICKEY'S RIVAL 1936
MICKEY'S SERVICE STATION 1935
MICKEY'S STEAM ROLLER 1934
MICKEY'S TRAILER 1938
MIDNIGHT IN A TOY SHOP 1930
Mr DUCK STEPS OUT 1940
Mr MOUSE TAKES A TRIP 1940
MODERN INVENTIONS 1937
MONKEY MELODIES 1930

THE MOOSE HUNT 1931
MOOSE HUNTERS 1937
MORE KITTENS 1936
MOTH AND THE FLAME 1938
MOTHER GOOSE GOES HOLLYWOOD 1938
MOTHER GOOSE MELODIES 1931
MOTHER PLUTO 1936
MOVING DAY 1936
MUSICAL FARMER 1932
MUSIC LAND 1935
NIFTY NINETIES 1941
NIGHT 1930
THE NIGHT BEFORE CHRISTMAS 1933
NO SAIL 1945
OFFICER DUCK 1939
THE OLD ARMY GAME 1943
OLD KING COLE 1933
OLD McDONALD DUCK 1941
THE OLD MILL 1937
OLD SEQUOIA 1945
THE OLYMPIC CHAMP 1942
ON ICE 1935
THE OPRY HOUSE 1929
ORPHAN'S BENEFIT 1934
ORPHAN'S PICNIC 1936
PANTRY PIRATE 1940
PECULLAR PENGUINS 1934
THE PELICAN AND THE SNIPE 1944
THE PET STORE 1933
THE PICNIC 1930
THE PIED PIPER 1933
PIONEER DAYS 1930
PLANE GRAZY 1928
THE PLASTICS INVENTOR 1944
PLAYFUL PAN 1930
PLAYFUL PLUTO 1934
THE PLOW BOY 1929
PLUTO AND THE ARMADILLO 1943
PLUTO AT THE ZOO 1942
PLUTO, JUNIOR 1942
PLUTO'S BLUE NOTE 1947
PLUTO'S DREAM HOUSE 1940
PLUTO'S FLEDGLING 1948
PLUTO'S HEART THROB ......
PLUTO'S HOUSEWARMING 1947
PLUTO'S JUDGMENT DAY 1935
PLUTO'S ZID BROTHER 1946
PLUTO'S PLAYMATE 1941
PLUTO'S PURCHASE 1948
PLUTO'S SURPRISE PACKAGE 1949
PLUTO'S SWEATER 1949
PLUTO'S QUIN-PUPLETS 1937
THE POINTER 1939
POLAR TRAPPERS 1938



LION DOWN

THE PRACTICAL PIG 1939
PRIVATE PLUTO 1943
PUEBLO PLUTO 1949
PUPPY LOVE 1933
THE PURLOINED PUP 1946
PUT-PUT TROUBLES 1940
REASON ET EMOTION 1943
RESCUE DOG 1947
THE RIVETER 1940
THE ROBBER KITTEN 1935
SANTA'S WORKSHOP 1932
SEA SALTS 1949
SEA SCOUTS 1939
SELF CONTROL 1938
SHANGHAIED 1934
SHEEP DOG ....
THE SHINDIG 1930
THE SKELE TON DANCE 1929
SKY TROOPER 1942
SLEEPY TIME DONALD 1947
THE SLEEP-WALKER 1942
SLIDE, DONALD, SLIDE ....
SOCIETY DOG SHOW 1939
SOUP'S ON 1948
SPIDER AND THE FLY 1931
SPRINGTIME 1929
SPRINGTIME FOR PLUTO 1944
SQUATTER'S RIGHTS 1946
STEAMBOAT WILLIE 1928
THE STEEPLECHASE 1933
STRAIGHT SHOOTERS 1947
SUMMER 1930
SYMPHONY HOUR 1942
T-BONE FOR TWO 1942
TEA FOR TWO HUNDRED 1948
TENNIS RACQUET 1949
THEY'RE OFF 1948
THREE BLIND MOUSKETEERS 1936
THREE FOR BREAKFAST 1948
THREE LITTLE PIGS 1933
THREE LITTLE WOLVES 1936
THREE ORPHAN KITTENS 1935
THROUGH THE MIRROR 1936
TIGER TROUBLE 1945
TOBY TORTOISE RETURNS 1936
TORTOISE ET THE HARE 1935
TOUCHDOWN MICKEY 1932
TOY TINKERS ....
TRADER MICKEY 1932
TRAFFIC TROUBLES 1931
THE TRIAL OF DONALD DUCK .. 1948
TROMBONE TROUBLE 1944
TRUANT OFFICER DONALD 1941
TUGBOAT MICKEY 1940
WHEN THE CAT'S AWAY 1929
WHO KILLED COCK ROBIN 1935
THE WHOOPEE PARTY 1932
WIDE OPEN SPACES 1947
WILD WAVES 1929
WINDOW CLEANERS 1940
WINTER 1930
WINTER STORAGE 1949
THE WISE LITTLE HEN 1934
WOODLAND CAFE 1937
THE WORM TURNS 1937
WINKEN, BLYINKEN ET NOD 1938
YE OLDEN DAYS 1933

DESSINS ANIMÉS DE LONG MÉTRAGE

SNOW WHITE AND THE SEVED DWARFS 1937
(Blanche Neige et les sept nains)
PINOCCHIO 1940
FANTASIA
The nutcracker suite (Tchaikowsky) - The sorcerer's apprentice (Dukas) - Rite of Spring (Stravinsky) - The Pastoral Symphony (Beethoven) - Dance of the hours (Ponchielli) - Night on bald Mountain (Moussorgsky) - Ave Maria (Schubert).
THE RELUCTANT DRAGON 1941
(Le Dragon récalcitrant)
DUMBO 1941
BAMBI 1942
SALUDOS AMIGOS 1943
(Le Titicaca - Pedro - Aquarela do Brasil - El Gaucho Goofy)
VICTORY TROUGH AIR POWER.. 1943
MAKE MINE MUSIC 1946
(La boite à musique)
SONG OF THE SOUTH 1946
(Chant du Sud)
FUN AND FANCY FREE 1947
MELODY TIME 1948
(Le temps de la mélodie)
SO DEAR TO MY EART 1949
THE ADVENTURES OF ICHABOD AND MR TOAD 1949
(Les Aventures d'Ichabod et de M. Toad)
CINDERELLA (Cendrillon) 1950

★

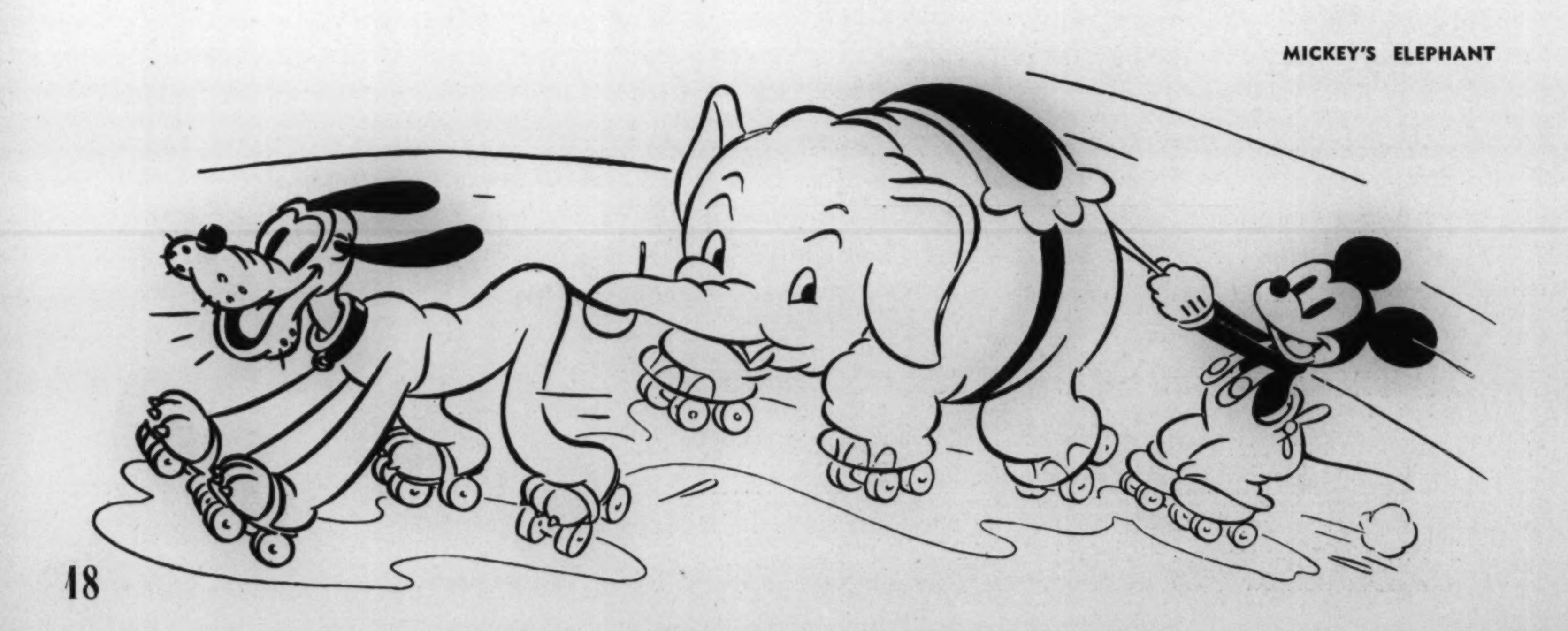
Au total, l'œuvre de WALT DISNEY comprenait donc au 1er janvier 1949:

21 films de longs métrages

et 344 films de courts métrages.

PARMI LES FILMS DE COURT METRAGE, la série de la souris MICKEY représente 117 films, les SILLY SYMPHONY 74 films, la série du canard DONALD 89, celle du chien PLUTOT 38, la série du cheval GOOFY 24 films et celle du chat FIGARO 3.

MICKEY'S ELEPHANT



LES CODES DE PRODUCTION
DANS LES PAYS ÉTRANGERS

par

MARTIN QUIGLEY Jr

Dans plusieurs pays, et parmi les plus importants, l'industrie cinématographique a été amenée, par des considérations à la fois morales et économiques, à s'intéresser à l'idée d'un Code de production. Quatre pays en ont adopté un pendant ces cinq dernières années, et d'autres pays continuent l'étude de cette question.

Beaucoup de personnes dont l'influence est prépondérante sur l'industrie de différentes nations reconnaissent qu'elles ont la responsabilité de présenter des spectacles sains, et l'expérience les amène à penser qu'un Code de production est une bonne méthode pour étendre leur succès sur les marchés intérieurs et mondiaux.

La production de plusieurs industries nationales a souffert d'un excès de particularisme : les habitudes et les attitudes morales d'une capitale diffèrent souvent de celles des communautés provinciales. Un code de production fondé sur la loi morale universelle tout en tenant compte des conceptions particulières d'une nation donnée, facilite la production de films qui n'offensent la morale dans aucun pays. Mieux encore, il rend les échanges internationaux beaucoup plus aisés.

Un code de production diminue et même élimine les prétextes à une censure officielle. Un document clairement rédigé est d'une aide précieuse.

En 1931, La Civiltà Cattolica *publia une traduction italienne du Code que les Américains avaient adopté l'année précédente (le texte du Code américain a été largement diffusé, puisque chaque année son texte est reproduit dans le* Motion Picture Almanac*). La publication romaine imprima en outre un article intitulé « L'autocensure des producteurs américains de cinéma » qui se terminait par cette affirmation : « En conclusion de cette étude sur le Code américain d'autocensure, nous pouvons dire qu'il est un facteur d'une originalité et d'une importance exceptionnelles dans la résurrection morale du cinéma dans le monde entier... ».*

L'attention fut spécialement attirée sur le Code américain lorsque le Pape Pie XI s'y référa dans son encyclique sur le cinéma du 2 juillet 1937 (Vigilanti cura). Sa Sainteté dit que les responsables de la production américaine reconnaissaient l'influence du Cinéma dans le domaine du Bien et du Mal et « que c'était bien à eux

La grande mise en scène : SAMSON AND DALILA.

qu'incombait la responsabilité de ce Bien et de ce Mal vis à vis des peuples ».

Et Pie XI poursuit : « Dans la convention acceptée d'un commun accord en mars 1930, *solennellement scellée, paraphée et publiée dans la Presse, ils ont formellement promis de respecter à l'avenir la santé morale de la clientèle cinématographique. Ils ont juré par cette convention de ne jamais produire un seul film qui abaissât le niveau moral des spectateurs, qui jetât le discrédit sur la loi naturelle ou humaine, ou qui suscitât de la sympathie pour leur violation ».*

Le premier Code de Production étranger aux Etats-Unis, fut le Code Italien pour le Cinéma (1945) ; *il se faisait l'écho des pensées du Pape Pie XI dans ses principes généraux : « Le critère fondamental dont doivent s'inspirer les règles particulières du Code et qui doit guider son interprétation est le suivant :* ne doit être produit aucun film pouvant abaisser le niveau moral des spectateurs, ou qui porte sûrement un discrédit sur la loi naturelle ou humaine, ou qui inspire la sympathie pour leur violation ».

Le code de Production italien fut une initiative personnelle du signataire de ces lignes qui, pendant le dernier mois de la guerre en Italie comprit qu'un tel Code aiderait puissamment à la reconstruction de l'industrie de ce pays. Le Code américain fut traduit en italien, et forma le point de départ de discussions avec une douzaine d'experts italiens, choisis soit à l'intérieur, soit en dehors de l'industrie cinématographique. L'effort principal fut fourni par Avv. Eitel Monaco aujourd'hui président de l'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini (organisation commerciale des producteurs et des distributeurs). Une seule firme désapprouva le projet. La grande majorité des Compagnies Italiennes de production et de distribution donnèrent leur accord au document présenté. Finalement le Code fut formellement adopté et publié par l'A.N.I.C.A.

Malheureusement, jusqu'à ce jour aucun effort réel n'a été tenté pour mettre le code italien en application. Son fonctionnement administratif est nul pour deux raisons quelque peu connexes : certains producteurs, auteurs, scénaristes et metteurs en scène ne sont pas favorables à l'idée d'un Code ; de plus le Parti Communiste a attaqué le projet.

Bien qu'ayant pris, dans son ensemble, pour modèle le Code américain, le document italien présente certaines différences.

Le Code américain ignore au contraire certaines recommandations : « Doivent être exclus les sujets qui peuvent contribuer à exciter la haine ou n'importe quel autre sentiment contre la paix sociale et la vie en bonne intelligence des peuples ». « Le suicide doit être autant que possible éliminé du cinéma, et il ne faut en tout cas jamais le montrer dans le détail ou le faire apparaître comme la solution logique, justifiée, ou inévitable des difficultés de la vie ».

« Le manque de respect pour la vie humaine doit être évité. Les actes qui entravent ou suppriment la vie humaine comme l'avortement, l'euthanasie, etc.. ne doivent jamais trouver au cinéma une justification ».

Mario Meneghini, critique cinématographique de l'Osservatore Romano, écrivait dans un article du 15 *septembre* 1945 *sur le Code italien : « Il nous semble que logiquement toutes les Nations d'Europe pourraient adopter ce nouveau Code ». « Aucune chaine, aucun lien n'ont été imposés à l'art du scénariste ou du metteur en scène ; seul est revendiqué le respect des lois naturelles ou humaines ».*

Il exprimait l'espoir qu'en Europe comme en Amérique le Code rencontrerait l'appui des distributeurs « cette collaboration des forces de production et de distribution écarterait bien des maux qui troublent aujourd'hui les spectateurs, et répandrait une lumière nouvelle sur le champ d'un spectacle public.

Avec le Code américain, le Code italien a servi de modèle au « Freiwilliger Kodex der Deurschen Filmindustres-Entwurf » que le Prince Hubertus zu Loewenstein fit circuler en Allemagne en 1948. *Le projet suscita beaucoup d'intérêt dans les zones anglaise, française et américaine.*

Les autorités allemandes nouvellement constituées ont formé le projet d'un Code «Volontaire»; l'accent y est mis sur les méthodes de production et leurs procédures administratives mais les principes fondamentaux sont restés dans le vague. Le texte de l'auto-contrôle volontaire allemand doit être publié en février ou mars.

L'auteur de ces lignes fut parmi ceux qui encouragèrent l'étude de codes de production aux Indes et au Japon. Un article intitulé « Pourquoi un code de cinéma ? » fut publié sous sa signature à Bombay dans le Bharat Jyoti, en mars 1947. *En une brève introduction ce journal faisait le commentaire suivant « Pour rendre le cinéma indien plus acceptable pour tous les Hindous il serait bon de disposer d'un code de la production cinématographique semblable à celui des Etats-Unis ». Le même article servit de point de départ à deux discussions que K. Ishikawa publia au Japon en mars* 1948.

C'est également en 1948 *que les gouvernements de Bombay et de Madras, ces deux Etats étant à la tête du Cinéma Indien, adoptèrent des codes qui sont à peu de chose près identiques au code américain. Le Code japonais promulgué en juin* 1949 *est en grande partie calqué sur le Code américain. Ces progrès en Orient présentent d'autant plus d'intérêt que l'Inde et le Japon sont après les Etats-Unis les premiers producteurs de films.*

Le code japonais comporte sept sections relatives successivement à : l'Etat et à la Société, la Loi, la Religion, les questions sexuelles, la Mo-

rale Publique, les Sujets Interdits, et l'Enfance. Les deux recommandations de la section Enfance ont été ainsi traduites : « 1) Le système scolaire et les professeurs ne doivent être ni tournés en ridicule, ni insultés sans raison. 2) Dans le choix des éléments d'un film, et dans la présentation de l'image, toute l'attention possible doit être donnée à l'effet que cette image produira sur les enfants ».

A la signature solennelle du Code, Mr Tukejino Otani, président de l'Association Japonaise du Cinéma fut amené à déclarer : « Nous mesurons notre responsabilité parce que nous savons que le cinéma exerce une énorme influence spirituelle et morale, en tant que divertissement et en tant qu'art, sur la vie de notre nation ».

Beaucoup d'autres pays se sont intéressés au Code de la Production. Le Gouvernement Espagnol préfère le système de la censure à tout autre. Cependant Mr Francisco Ortiz Munoz a prononcé en juin 1945 un discours publié sous le titre: « Les critères et les règles morales de la Censure cinématographique ». Cette plaquette comprenait un « projet de Code moral du cinéma espagnol » qui suivait dans ses lignes générales le modèle américain.

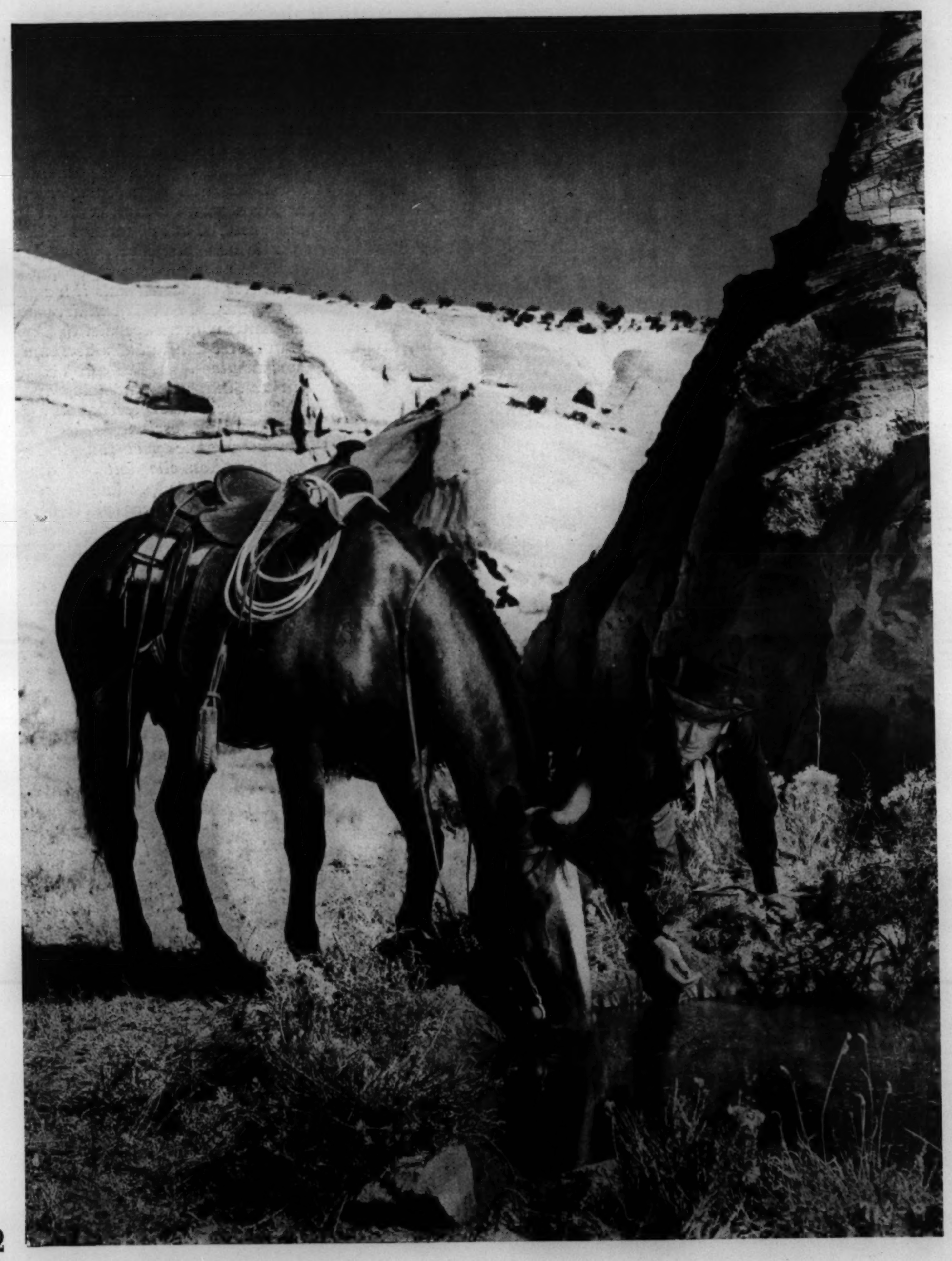
La question a soulevé quelque intérêt au Mexique, mais aussi une certaine répugnance.

Depuis longtemps, en Angleterre, l'industrie a encouragé, et le gouvernement approuvé, un système de censure cinématographique, sorte de « Code » non écrit. Les films britanniques conçus pour l'exportation en particulier aux Etats-Unis suivent les recommandations du Code Américain.

L'expérience montre que l'efficacité d'un code de production dépend des principes généraux suivants : 1) Le Code ne doit se préoccuper que des conséquences morales, à l'exclusion de toute considération politique. 2) Tout ce qui est affaire d'interprétation ou de bon goût n'est pas de son ressort (par exemple le code peut spécifier que le vêtement ne doit pas être indécent, mais il n'a pas à dresser la liste des modèles vestimentaires qui peuvent seuls être admis comme décents. 3) L'application du code doit être confié à des personnes qualifiées et expérimentées. 4) Les projets de Code doivent venir de l'industrie cinématographique et être adoptés par elle avec le concours de toutes les branches de la profession.

L'autorité gouvernementale peut fournir une aide, si on la réclame, sinon elle doit se tenir à l'écart aussi longtemps que le producteur n'offense pas grossièrement la décence publique et donne des preuves de la connaissance exacte de ses responsabilités.

Une scène de **NO WAY OUT** (20th C. Fox).



Une scène de COLORADO TERRITORY (Warner Bros).

SITUATION DU CINÉMA AMÉRICAIN

par

DARRYL F. ZANUCK

Vice-Président chargé de la production

de la 20th Century Fox Film Corporation

Après avoir surmonté les plus mauvais moments et les plus grandes difficultés de l'après-guerre, la production cinématographique américaine entre dans la deuxième moitié du XX^e siècle avec une nouvelle foi et un nouvel enthousiasme.

Dans l'ensemble, Hollywood s'est adapté aux problèmes financiers qui se sont posés au cours de ces dernières années et va de l'avant avec des programmes de production plus importants que jamais.

Cette attitude est justifiée par deux raisons principales. Du point de vue des affaires, Hollywood — continuant à produire selon son habitude à l'échelle internationale — s'efforce de maintenir sa supériorité sur le marché mondial du film et de prouver que les films restent le meilleur divertissement pour les masses. Le but poursuivi simultanément, c'est de maintenir les films à un niveau qui suscite la réflexion et permette le divertissement tout en veillant à ce qu'ils restent propres, sains et idéalistes, pour faire ainsi la preuve que le style de vie démocratique est un puissant rempart contre les attaques insidieuses, débilitantes et impies du communisme.

En ce qui concerne ce dernier objectif, nous sommes animés d'une confiance absolue. Il n'existe aucun moyen aussi puissant que le cinéma dans la lutte contre le communisme ; Mussolini et Hitler interdirent les films démocratiques dès leur arrivée au pouvoir, non pour empêcher les peuples libres de gagner leur vie, mais parce qu'ils ne voulaient pas que leurs partisans voient comment les hommes libres gagnaient la leur. Des paniers pleins de pain, des quartiers d'habitation confortables, le grand nombre des autos et l'abondance de bons vêtements auraient mis en question les mensonges du dictateur et ses vaines promesses.

Dans cet ordre d'idées, il est intéressant de remarquer que deux des films récents de la 20th Century Fox A letter to three wives *et* Twelve o'clock High, *primés l'un et l'autre par l'Académie, montraient d'un côté la prospérité de la démocratie et, de l'autre, notre volonté de travailler, de lutter et de mourir, s'il le fallait, pour notre idéal — tandis que deux autres films remarquables* Pinky *et* Gentleman's Agreement *reconnaissaient et condamnaient quelques-unes de nos insuffisances. Ces derniers films sont, je pense, la preuve que nous avons appliqué les principes démocratiques au choix de nos sujets aussi bien qu'à leur traitement.*

LES ÉTRANGERS A HOLLYWOOD

par

ROBERT FLOREY

Un volume ne suffirait pas à détailler les noms et les œuvres des artistes et techniciens européens ayant contribué à l'histoire du cinéma américain. Il est donc nécessaire de résumer cette nomenclature tout en rappelant que plus d'un tiers de la production cinématographique américaine peut être attribué, depuis ses débuts et dans toutes ses branches, à des cerveaux d'origine européenne. L'Angleterre mise à part, les pays de l'Europe continentale qui contribuèrent pour la plus grande part à la formation du contingent cinématographique étranger furent la France, l'Allemagne et l'Europe Centrale. Les pionniers fondateurs des grandes compagnies, les Laëmmle, Zukor, Schenck, Goldwyn et autres, dont certains continuent encore à exercer leurs fonctions, étaient des émigrants. Parmi les artistes et les techniciens, peu ont exercé une influence importante sur la production d'Hollywood la plupart s'étant rapidement assimilé aux méthodes américaines, perdant l'originalité de leur talent, et devenant de simples rouages de cette industrie. Deux metteurs en scène seulement firent école, W.F. Murnau de par l'audace des angles nouveaux de ses prises de vues et de ses situations dramatiques et Ernst Lubitsch dans le genre dit comique-sophistiqué. Les séquences de montage rapide du cinéma russe des premières œuvres de Serge Mikhailovitch Eisenstein, de Vsevolod Poudovkine, d'Alexandre Dovjenko furent imitées et le sont encore, mais aucun de ces réalisateurs, sauf Eisenstein, qui n'y fit d'ailleurs rien, ne fut invité à travailler dans les studios californiens. Dès avant la première guerre mondiale un grand nombre de films tournés à New York furent mis en scène par des français dont Louis Gasnier, l'un des créateurs du « film à épisodes », Maurice Tourneur, Albert Capellani, ED. José, Emile Chautard, Gaston Meliès, George Archainbaud, George Fitzmaurice auxquels se joignirent par la suite Léonce Perret et Henri Diamant-Berger, puis plus tard encore Paul Iribe, Jean de Limur, Harry d'Abbadie d'Arrast, Jacques Tourneur et moi même et pendant la dernière guerre René Clair, Julien Duvivier et Jean Renoir. Ces trois derniers, d'indépendance et de personnalité très fortes ne se sont jamais amalgamés à la machine américaine. Pas plus d'ailleurs que le regretté Jacques Feyder. A l'heure actuelle cinquante réalisateurs membres du Screen Director's Guild sont d'origine européenne et depuis l'époque déjà lointaine des temps héroïques cent cinquante metteurs en scène étrangers environ ont dirigé des films américains. Voici les noms de quelques-uns des anciens, Eric von Stroheim, Herbert Blaché, Robert Vignola, Moritz Stiller, Marcel de Sano, E.A. Dupont, Paul Leni, Christiensen, Jacques Feyder, Boleslawsky, Ludwig Berger, Victor Sjostrom, Paul Fejos, Alexandre Korda, Lothar Mendes, Dimitri Buchowetsky, Max Reinhardt, Pabst et Tourjansky et au nombre de ceux qui travaillent encore aujourd'hui Frank Capra, Wilhelm Thiele, Lewis Milestone, Jean Negulesco. Henri Koster, Robert Siodmak, William Wyler, Billy Wilder, Rouben Mamoulian, Fritz Lang, Anatole Litvak, Kurt Bernhardt, John Brahm, Michael Curtiz, Wilhelm Dieterle, Rudolph Maté, Max Nosseck, Gregory Ratoff, Max Ophüls, Charles Vidor, Kurt Neumann, André de Toth, Gunther von Fritsch, Zoltan Korda, Reginald Le Borg, Jacques Tourneur, Charles David, Andrew Marton, Jean Renoir, Steve Sekely, Edgar Ulmer, Doug Sirk, Alfred Zeisler, Alexis Thurn-Taxis, Leonide Moguy et Otto Preminger.

Deux réalisateurs, Josef von Sternberg, né à New York mais d'origine autrichienne et E.A. Dupont créateur de l'inoubliable film Variétés *sont revenus dans les studios, au début de l'année 1950 après une trop longue absence.*

Dès 1921 je fis la connaissance dans les studios californiens des opérateurs français suivants, Lucien Andriot, Max Dupont, Bizeul, André Barlattier, René Guissart, Georges Rizard, Paul Ivano, Georges Benoit ; Monteran et Tainguy venus beaucoup plus tôt à New York étaient déjà repartis pour la France. Voici quels étaient alors les artistes français ; Renée Adorée dont certains se souviennent encore (« The Big Parade », King Vidor) débutait chez Fox en même temps que Gaston Glass transfuge de la tournée Sarah Bernhardt dans Le Comte de Monte Cristo. *Max Linder (appelé chez Essanay pour y prendre la place laissée vacante par Charles Chaplin) terminait alors* Sept Ans de Malheur ; *Léon Bary était l'un des Mousquetaires du film de Douglas Fairbanks, il s'était surtout fait connaitre en tant que vedette de* serials *genre* Ravengar. *Deux artistes*

belges étaient également très demandés, Lou Tellegen et Jules Raucourt. Les emplois d'importance secondaire étaient confiés à Mmes Rose Dione et Andrée Peyre et à MM. Marbois, Pouyet, Goulven, Marcel Perez, Nazare, Ancelin, Robert Klein, Tollaire et Manuel. La colonie française ne tarda pas à s'augmenter de Paulette Duval, Hélène d'Algy, Arlette Marchal, Lili Damita, Andrée Lafayette, Irène Bordoni, Louise Lagrange, J. Lerner, Charles de Rochefort, Maurice de Canonge, Jean Bertin, Max Constant, Meunier-Surcouf, Paoli, Maurice Cohen, Adrienne d'Ambricourt, André Cheron, André Chotin, Pierre de Ramey, Georgette Rhodes, Jean Bradin, Albert Petit, Louis Mercier, Arthur Hurni, Raymond de Ravennes, Arthur Dulac, Marcel Lebrun, Georges Davis, Madame Daumery et Georges Renavent. Dès les débuts du parlant les studios importèrent de nombreux artistes étrangers et firent venir de Paris des auteurs et des vedettes tels que Tania Fedor, Suzy Vernon, Françoise Rosay, Louvigny, Vital-Geymond, Ledoux, André Berley, Rolla Norman, André Mauloy, Daniel Mendaille, Jeanne Helbling, André Luguet, Huguette Duflos, Daniéle Parola, Annabella, Pierre Brasseur, Sim Viva, Pierre Etcheparre, Alexandre d'Arcy, Nathalie Paley, Marcel Vallée, Jean Murat, Jacqueline Francell et Charles Boyer qui devait faire la carrière que l'on sait. En septembre 1928, Maurice Chevalier débarquait à New York où je tournais avec lui un court métrage sonore intitulé Bonjour New York ! *Claudette Colbert que je venais de faire débuter dans* The Hole in the Wall *fut la partenaire de Maurice Chevalier dans son premier grand film. Les auteurs producteurs et metteurs en scène étaient André Daven, Claude Autant-Lara, Jacques Feyder, Marcel Achard, Jacques Deval, Yvan Noë, Roger Ferdinand, André Hornez, Yves Mirande, Léopold Marchand, Bernard Zimmer et Henry de la Falaise suivis par d'autres artistes, Henry Garat, Ketti Gallian, Germaine Aussey, Mireille Ballin, Jacqueline Laurent, Danielle Darrieux, Georges Carpentier, Fernand Gravey, Georges Rigaud, Simone Simon et Else Argall. 1940... Nouveaux arrivages comprenant Jean Gabin, Michèle Morgan, Janine Crispin, Micheline Cheirel, Dalio, Victor Francen, Madeleine Lebeau, Jaque Catelain, Louis Verneuil, Fernande Albany, Bernard Deschamps, Vera Korène et Jean Pierre Aumont. Dès l'après-guerre, Pierre Blanchar est le premier à visiter Hollywood suivi par Claude Dauphin, Florence Marly, Corinne Calvet, Barbara Laage, Maurice Maillot, Christiane de Meurins, Charles Trenet, Roger Dann, Denise Darcel, Louis Jourdan, Cécile Aubry et Micheline Presle. Quatre noms d'artistes français se sont im-*

Loretta Young dans COME TO THE STABLE (Les Sœurs Casse-cou).

posés aux Etats-Unis, celui de la chanteuse-étoile de cinéma Lily Pons et ceux de Claudette Colbert, Charles Boyer et Maurice Chevalier. Mais si Charles et Maurice sont demeurés purement français Claudette, vedette américaine 100 pour 100 n'a plus rien gardé de ses origines. Chose curieuse, les noms des autres auteurs-cinéastes français les plus connus en Amérique sont ceux d'hommes de grand talent qui n'ont jamais travaillé dans les studios d'Hollywood, Sacha Guitry, Marcel Pagnol et Jean Cocteau.

Rudolph Valentino fut le seul des artistes italiens qui parvint à atteindre une notoriété spectaculaire, la carrière de certains de ses compatriotes tels qu'Isa Miranda, Marta Abba et Tullio Carminati demeurant éphémère. La beauté photogénique d'Alida Valli est très appréciée. Des techniciens transalpins, seuls demeurent Frank Capra et les opérateurs Tony Gaudio et Sol Polito les metteurs en scène Robert Vignola et Sylvio Balboni ayant depuis longtemps abandonné la scène. Le célèbre comique italien Monty Banks est mort voici quelques mois, à peu près en même temps que son compatriote le lutteur-acteur Bull Montana. De tous les noms des artistes étrangers seuls ceux de Valentino et de Garbo demeureront légendaires dans les annales du cinéma américain, ceux de certaines vedettes encore actives telles que Marlène Dietrich, Ingrid Bergman, Eric von Stroheim, Charles Boyer, Edward G. Robinson resteront vivaces mais d'autres appartenant à d'excellents acteurs encore présents ou disparus s'estompent et ont tendance à s'oublier, je parle ici de personnalités telles que Olga Petrova, Emil Jannings, Ivan Mosjoukine, Pola Negri. Alla Nazimova, Conrad Veidt, Peter Lorre, Paul Lukas. Vilma Banky, Bela Lugosi, Oscar Homolka et autres.

L'apport allemand, dans tous les domaines du cinéma américain, production, mise en scène, musique, décors, photographie, scénario et vedettes est considérable. Les noms des cinéastes d'Outre-Rhin ayant émigré en Californie sont encore plus nombreux que ceux des français ; aussi ne mentionnerai-je pour mémoire que quelques uns des principaux d'entre eux en commençant par le producteur Eric Pommer et le metteur en scène Max Reinhardt. Bien avant la première guerre Oscar Apfel et Frank Reicher furent les deux premiers réalisateurs allemands qui commencèrent à diriger des films américains. Dès 1922, Mary Pickford faisait appel à Ernst Lubitsch pour réaliser le film Rosita. *Quantité d'excellents films furent ensuite tournés par Paul Leni, W.F. Murnau, Wilhelm Dieterlé, E.A. Dupont, Pabst, Curt Bernhardt, Erik Charell, Ludwig Berger, Robert Siodmak et autres ; trois des meilleurs cameramen venus de Berlin furent Théodor Sparkuhl, Curt Courant et Karl Freund ; Henry Blanke, ancien assistant de Lubitsch qu'il accompagna d'ailleurs à Hollywood est aujourd'hui encore l'un des meilleurs producteurs des Studios Warner Brothers et quelques-uns des artistes allemands qui travaillèrent en Californie furent Lil Dagover, Lya de Putti, Conrad Veidt, Emil Jannings, Luis Trenker et Marlène Dietrich. Le Quota autrichien fut représenté par les réalisateurs Fritz Lang, Joe May, Paul Czinner, William Thiele et Fred Zinneman et les artistes Paul Henreid, Hedy Lamarr, Elizabeh Bergner, Luise Rainer, Walter Slezak, Christian Rub, Helmut Dantine, Anton Walbrook, Elissa Landi pour ne citer que les principaux. Les personnalités venues des autres pays d'Europe sont moins nombreuses ; le passage à Hollywood des Espagnols Luis Bunuel et Florian Rey n'y fut guère remarqué, Bunuel étant employé à la synchronisation de versions-doublées destinées à son pays ne tarda pas à partir pour Mexico-City. Florian Rey fut assistant metteur en scène voici déjà un quart de siècle. Les Scandinaves à de rares exceptions près ne s'adaptèrent pas très bien aux méthodes américaines et le séjour de la plupart d'entre eux fut d'assez courte durée ; les plus connus sont Victor Sjostrom, Moritz Stiller, Benjamin Christiensen, Carl Brisson, Lars Hanson, Greta Garbo, Ingrid Bergman, Otto Matthiesen, Carl Dane, Marta Toren, Jean Hersholt, Sigrid Holmquist, Nils Asther et Sonja Henie. Le seul cinéaste Suisse s'étant fait un nom à Hollywood est William Wyler. Le brillant réalisateur Jean Negulesco est d'origine roumaine, comme l'était son regretté confrère Marcel de Sano. Edward G. Robinson et George Metaxa viennent eux aussi de Bucarest. Au nombre des Tchèques, Gustav Machaty réalisa deux films qui passèrent inaperçus, Carl Junghaus tenta de lancer une affaire de films en 16 mm, Hugo Haas après avoir été le protagoniste de rôles de composition d'un assez grand nombre de films vient de retourner à la mise en scène, Robert Thoeren est un auteur-producteur et Francis Lederer fait tour à tour du théâtre ou du cinéma. La Belgique a été représentée par M. et Mme Herbert Blaché tous deux réalisateurs aux temps du muet, par Jacques Feyder, Jack Votion, producteur, et Constant Franke, Fernand Gravey, Victor Francen, Ledoux, Jules Raucourt et Lou Tellegen comme artistes. Les Frères Korda, Michael Curtiz, Paul Fejos sont Hongrois, mais cette colonie comprit également des artistes tels que Paul Lukas, Bela Lugosi, Peter Lorre, Marta Eggerth, Franciska Gaal et Szdke Sakall et surtout des scénaristes et des producteurs. Turhan Bey est turc, Jan Kiepura polonais et Ivan Lebedeff lithuanien. Certains artistes sont de races mêlées comme c'était le cas de Sadakichi Hartman dont le père était allemand et la mère Japonaise ou de l'excellent jeune premier de films d'action Jon Hall, de son vrai nom Charles Locher dont la mère est une pure Tahitienne et le père Suisse-allemand. Ce mélange de races, d'origines, d'idées, cet apport de sang nouveau a créé cette internationalisation des films produits à Hollywood. C'est ainsi que*

L'ILE AU TRESOR (RKO).

l'on voit ces charmantes comédies musicales faites chez M.-G.-M. par Joë Pasternak, natif de Szilagysomlyo (Hongrie) qui, après avoir commencé dans le métier comme régisseur aux studios Paramount en 1923 devint par la suite producteur de films en Allemagne pour revenir ensuite à Hollywood où il lança Deanna Durbin. On sait que les films Keystone, d'un comique irrésistible ont été créés par Mickall Sinnot (Mack Sennett) un Canadien d'origine franco-irlandaise. Harry M. Warner le Président de la Société Warner Brothers naquit en Pologne ; William Fox fondateur de la Compagnie portant son nom venait de Tulchva en Hongrie, tandis que Charles Skouras l'un des grands patrons de la Fox-Twentieth Century vit le jour à Skourohian en Grèce. M. Louis B. Mayer qui préside aux destinées de la M-G-M vient, lui aussi d'Europe Centrale. L'énumération complète des auteurs et scénaristes, compositeurs et chefs d'orchestre, techniciens et dessinateurs de décors d'origine européenne suffirait à remplir plusieurs colonnes. Les figurants et petits rôles étrangers se comptent par centaines. Des journalistes et correspondants de presse des pays du monde entier ont également fondé une association achevant de donner au Filmland americain l'apparence de la Tour que les fils de Noë voulurent élever pour atteindre le Ciel !

L'apport principal de l'Europe à l'industrie cinématographique américaine est celui des classiques de la littérature dont certains sont réadaptés pour l'écran toutes les décades. Les romans populaires, les mélodrames de cape et d'épée, Monte Cristo et les Mousquetaires assaisonnés au goût américain sont constamment remis en chantier. Les Dantès, d'Artagnan et Valjean changent de visage mais les anachronismes et les entorses à l'histoire demeurent. Si la fantaisie d'un producteur décrète que le rôle de Marie-Antoinette soit confié à une « pin up » ou que celui de Louis XIII soit tenu par une rondeur-comique il en sera fait selon sa volonté et le pauvre Cardinal de Richelieu quoiqu'il arrive sera toujours représenté comme un « troisième poignard » selon une tradition solidement établie. Les producteurs et metteurs en scène gardent cependant l'œil ouvert sur toute la nouvelle production européenne. Des films tels que Red Shoes, Hamlet, La Symphonie Pastorale, Le Diable au Corps, Voleur de Bicyclette, Quartet, Monsieur Vincent, The Fallen Idol *passent, dans le même établissement, pendant des mois. J'ai vu, les soirs de première dans les cinémas qui présentaient des œuvres aussi marquantes que* L'Eternel Retour, Shoeshine, La Dernière Chance *ou* Le Corbeau *le Tout-Hollywood qui on le sait ne se dérange que pour des spectacles de choix. Il en fut de même autrefois pour deux films qui révolutionnèrent les méthodes techniques de nos studios* Der letzte Mann *de Carl Meyer, mis en scène par Wilhelm-Friedrich Murnau et photographié par Karl Freund, avec Emil Jannings dans le rôle du portier d'hôtel et* Variétés *de Félix Hollander et Thea von Arbou, mis en scène par Ewald André Dupont et également photographié par Karl Freund avec Emil Jannings, Lya de Putti et Warwick Ward. Ce fut alors à qui pourrait multiplier les acrobaties de la camera et la virtuosité des angles de prises de vues. Le style Lubitsch les — Lubitsch-touches — fut également imité et créa toute une école de metteurs en scène de films sophistiqués.* The Marriage Circle *de Lubitsch sortit à peu près vers la même époque que* L'Opinion Publique *de Charles Chaplin et donna naissance à toute une série de films qui eurent le don de faire froncer les sourcils de M. Will Hays chef de la Censure Cinématographique. Il serait nécessaire pour compléter le tableau et donner une image exacte de la colonie étrangère travaillant à Hollywood de mentionner les noms de tous les artistes et techniciens anglais ou ressortissants des Dominions Britanniques, des metteurs en scène tels que Peter Godfrey, Victor Saville, Alfred Hitchcock, John Farrow, Edmung Goulding, des étoiles, Charles Chaplin en premier, et puis aussi de ceux de l'importante colonie formée par les artistes russes, le sympathique Akim Tamiroff en tête, qui quittèrent leur pays lors de la révolution de 1917 ou peu après ; des sud-américains, des mexicains, les Dolores Del Rio, Gilbert Roland, Ramon Novarro, Pedro Armendariz, etc... des Centraux-Américains dont l'extraordinaire José Ferrer un Porto-ricain de très grand talent qui s'apprête à « tourner »* Cyrano de Bergerac, *des Orientaux, des Egyptiens et Africains ; Saint-Domingue, Cuba, les Iles Hawaï, les Indes, tous les pays du Monde contribuent à faire la Capitale du film américain ce qu'elle est aujourd'hui. Les noms de théâtre adoptés par certains acteurs prêtent parfois à confusion en ce qui concerne leur origine. C'est ainsi que beaucoup pensent que Boris Karloff est russe, alors que son nom est réellement Charles Edward Pratt et qu'il est né à Londres en 1887 ou que Ricardo Cortez est Espagnol, mais Cortez est Viennois et son nom est Jack Krantz ! Comme le travail dans les studios depuis la fin des hostilités semble momentanément se raréfier, les « importations » de ces dernières années ont été moins nombreuses mais l'activité, grâce à la télévision, ne va pas manquer de décupler et nous ne tarderons pas à voir de nouveaux visages dans les studios de la Côte du Pacifique.*

ROBERT FLOREY.

UN ENSEMBLE DE FAITS

Quelques notes sur la façon dont le nouveau film "Coupable de Trahison" aborde le « Procès » du Cardinal Mindszenty.

par

EMMET LAVERY

Emmet Lavery qui commença sa carrière comme jurisconsulte est bien connu en Europe pour avoir écrit sur les Jésuites une pièce **La première légion** traduite et jouée en quinze langues et dont un film sera bientôt tiré. A Hollywood, il fut trois fois Président de l'Association des Scénaristes. L'année dernière il était Secrétaire du Comité de Direction de l'Académie artistique et scientifique du Cinéma.

A la fin de l'année 1948, lorsque nous abordâmes la préparation d'un film qui devait s'intituler Coupable de Trahison [1], notre intention n'était pas de prendre la Hongrie pour sujet, ni de porter à l'écran le soi-disant « Procès » du Cardinal Joseph Mindszenty qui était encore à l'époque en liberté et contre qui aucune accusation n'avait encore été portée.

Nous travaillions à un scenario sur la Russie Soviétique, tiré des expériences de divers membres du Club des Correspondants de Presse à l'Etranger rapportées dans un livre « Ce que nous avons vu en Russie ». Notre intention était de porter un jugement impartial sur les quatorze hommes qui gouvernent au Kremlin, de telle sorte qu'il ne pût susciter la haine populaire contre le peuple russe lui-même.

Des difficultés considérables surgissaient. La Russie Soviétique a été notre alliée dans la deuxième guerre mondiale contre le nazisme et le fascisme. Le public moyen, aux Etats-Unis ou ailleurs, serait-il d'humeur à entendre la moindre critique, aussi fondée fût-elle, sur un allié récent ? Comment aborder notre sujet : le caractère et le développement de la tyrannie soviétique ? Quel ensemble de faits choisir ?

Notre thème général, qui reposait sur le témoignage de nombreux correspondants de presse était simple : les hommes du Kremlin ne sont pas les héritiers naturels de la révolution marxiste ; ils l'ont accaparée pour leurs fins personnelles, et, en dernière analyse, leur dictature ne vaut pas mieux que celle de leur partenaire d'un moment, Adolf Hitler. Mais nous comprîmes rapidement que prendre la Russie comme cadre des faits à étudier, nous menait à quelque chose de trop vaste. Une histoire sur « les Russes en Russie », par exemple, ne serait pas, à beaucoup près, aussi convaincante que l'histoire « Les Russes dans les Balkans ». C'est alors que nous commençâmes à prêter une attention plus vive au chapitre que Hal Lehrman avait écrit dans « Ce que nous avons vu en Russie ».

« Dans chaque pays satellite, les communistes ne reconnurent le titre de « démocrates » qu'à ceux qui emboîtaient le pas au Kremlin. Partout la méthode fut la même : les communistes s'emparèrent d'abord, par la voie « parlementaire » du Ministère de l'Intérieur qui leur donnait le contrôle de la police et du Ministère de la Justice qui leur donnait la maîtrise des tribunaux. Ce processus efficace leur permit de jeter en prison qui bon leur semblait avec la certitude que les juges communistes les condamneraient.

« La part du gâteau que le Parti s'offrit ensuite fut le contrôle de la Presse par la main-mise sur les divers Ministères de l'Information. Les journaux non communistes furent baillonnés ou supprimés. Les meetings de l'opposition furent dispersés par la police ou par des bandes communistes armées, calquées sur les S.S. hitlériennes. Des parodies d'élection également copiées sur le modèle de plébiscites « oui - ou - non » du fuhrer, donnèrent enfin aux communistes et à leurs filiales camouflées des « majorités » écrasantes.

« Par la suite, il était facile de réduire à néant toutes les velléités tardives de résistance, en écrasant les quelques chefs survivants de l'opposition et en déclarant avec suavité leurs partis hors la loi, sous l'accusation de conspiration, de sabotage, de trahison ou de « collaboration avec l'Occident fasciste ».

Il y avait là le canevas complet d'un scénario sur les Russes dans les Balkans et, soudain, en décembre 1948, ce canevas prit une signification particulière : le Cardinal Mindenszenty était arrêté. Même notre titre Coupable de trahison prenait un sens plus aigu. Il ne nous restait plus qu'un seul scénario à écrire : l'arrestation et le « procès » du Cardinal Mindszenty.

A notre point de vue les coupables de trahison étaient non pas le Cardinal mais ses accusateurs, les hommes qui,

[1] **Coupable de trahison** est une production de Jack Wrather et Robert Golden pour la « Freedom productions ». Félix Feist en est metteur en scène et Emmet Lavery scénariste. Le film fut présenté le 8 février 1950, jour anniversaire du verdict Mindszenty. Le texte complet du scénario a été publié en édition « de poche » par le Père Paul Bussard qui le tira à cent mille exemplaires C'est la première fois qu'un scénario a fait l'objet d'une édition populaire.

par leurs artifices politiques, avaient mis la main sur la Hongrie, et en avaient fait un satellite de l'Union Soviétique.

Cette fois, nous avions notre « ensemble de faits » : les faits étaient hongrois mais l'ensemble était russe. Cependant, comme je l'écrivais dans le New-York Sunday Times (27 novembre 1949) :

« Une ou deux questions restaient encore sans réponse. Comment allions-nous éviter les balivernes de la propagande qui par tous les pores sourdait du compte-rendu du procès de Budapest ? Serait-il possible de recréer tout le « procès » mis en scène dans la capitale hongroise, sans retomber dans l'enchaînement des pensées et des actions conçues dan les cerveaux russes ? »

Après une minutieuse étude de la relation censurée qui nous parvint de Budapest pendant le « procès », nous décidâmes de ne pas tenter une reconstitution à l'écran de la mise en accusation de février mais de considérer le «procès» comme une simple régularisation spectaculaire de ce qui avait été déjà arrêté, auparavant. Nous nous préparâmes à mettre l'accent principal sur le véritable procès qui se déroulait derrière le « procès » : sur les interrogatoires secrets qui avaient précédé l'accusation publique devant les cinq juges du « Tribunal du Peuple ».

C'était, il est vrai, opter pour une fiction contre le documentaire, mais pour une fiction fondée sur des faits. Le moment le plus important de notre histoire, l'arrestation du Cardinal et des autres accusés, devait être traité en documentaire. Les autres épisodes et les autres personnages seraient des créations cinématographiques mais aussi, à la lumière de l'expérience du Cardinal, le reflet exact de Budapest sous « l'occupation » russe.

On ne peut nier le fait, par exemple, que le camarade Rakosi, vice-président du Conseil hongrois, est aussi membre du Politburo de Moscou et également Général de Brigade dans l'armée russe. On ne peut nier non plus que l'armée rouge soit encore sur le territoire de la Hongrie et que l'ayant « libéré » de la domination nazie à la fin de la deuxième guerre mondiale, elle y soit restée. Elle n'est jamais rentrée chez elle. Elle est devenue en fait une armée d'occupation qui a eu la plus grande influence sur les deux élections de l'après-guerre.

Comme documents nous avions les déclarations publiques du Cardinal avant son arrestation, et aussi un courant régulier d'informations clandestines venant de Budapest. Surtout nous avions le texte de l'avertissement solennel que le Cardinal lança à son peuple avant d'être arrêté, et dans lequel il demandait qu'on ne crut à aucune « confession » qui pourrait lui être attribuée.

Nous ne pouvions pas dire avec certitude quelles pressions furent exercées sur le Cardinal et sur les autres accusés pendant leur incarcération. Mais nous pouvions montrer, et nous avons montré, la différence entre l'aspect du Cardinal avant et après son arrestation. Nous avons souligné l'opposition entre la « confession » produite au procès et l'avertissement contre toute « confession » publié par le Cardinal avant sa détention. Nous avons fait l'inventaire des procédés judiciaires des autorités hongroises. Nous avons aussi établi certaines comparaisons avec quelques-uns des célèbres procès-purges de Moscou. Nous avons dit enfin le refus constant opposé par les autorités de Budapest aux demandes d'entrevues entre des journalistes étrangers et le Cardinal.

Le film est aujourd'hui prêt à être distribué devant le public mondial et bientôt la Cour Internationale de Justice aura à étudier de nombreuses questions posées dans Coupable de trahison. De quelle sorte de « procès » s'agit-il? Et dans quel ensemble de faits replacer les événements fantastiques qu'a connus la Hongrie ? La Hongrie n'est-elle plus qu'une province de l'Union Soviétique ?

Bien entendu, les communises nous traiteront de fauteurs de guerre et prétendront que notre but est de pousser à un conflit immédiat avec l'U.R.S.S. A dire vrai, ils l'ont déjà souvent affirmé pendant que nous faisions le film. Ils ont développé les mythes habituels concernant le Cardinal Midenszenty : qu'il était anti-démocrate et anti-sémite ; ils l'ont dit de nous aussi, mais la vérité est quelque peu différente.

Au nom de la paix, et au nom de la vérité, nous avons simplement voulu rendre justice à un homme abandonné.

Hollywood au travail : Cecil B. de Mille examine quelques scènes de SAMSON AND DALILA.

Margaret O'Brien, Janet Leigh, Jane Allyson, Mary Astor et Elizabeth Tailor dans LES QUATRE FILLES DU Dr MARCH.

LE CINEMA ETRANGER AUX ETATS-UNIS

par

JERRY COTTER

rédacteur cinématographique de « The Sign Magazine »

Jamais sans doute la production cinématographique européenne n'a rencontré une occasion plus favorable à la formation d'un public américain capable de l'apprécier. Le succès actuel des films venant de France, d'Italie et d'Angleterre en est la preuve. L'accueil moins bruyant mais cependant encourageant, réservé aux quelques productions australiennes, espagnoles, danoises et allemandes montre que le public américain est prêt à accepter de la bonne marchandise cinématographique même si elle n'est pas estampillée de la mention familière « Made in U.S.A. ».

Il faut examiner avec réalisme cette possibilité d'éduquer et de satisfaire une partie importante du public américain et savoir saisir l'occasion avec sagesse. Jusqu'à maintenant peu de producteurs européens ont vraiment résolu le problème. Soit par l'arrogance de leur prétendue supériorité intellectuelle soit par simple négligence ils se sont aliénés une fraction considérable des milieux sociaux, économiques ou intellectuels où ils pouvaient recruter leurs plus chaleureux partisans.

Certaines règles sont à dégager avant tout. Il y a peu de chance que la majorité des spectateurs américains soit satisfaite même par les meilleurs produits des studios européens.

Dans les vastes agglomérations de New York Chicago, Philadelphie, Pittsburg, Detroit, Los-Angeles, et Boston, des milliers d'Américains récents, de naissance étrangère ou fils d'étrangers ont gardé des liens étroits avec les pays dont ils sont issus. Dans ces milieux, le cinéma étranger doit trouver sa clientèle. A un moindre degré ces mêmes centres urbains offrent encore des débouchés par l'intermédiaire des « théâtres d'art » où les intellectuels et les étudiants du cinéma recherchent le film étranger à des fins d'analyse.

Les ciné-clubs dont le nombre augmente sans cesse, les groupements universitaires ou professionnels, et en nombre moindre les Universités où, à l'occasion, un film étranger peut être utilisé à l'appui d'une conférence ou d'une discussion, forment un public important pour le producteur étranger désireux de s'ouvrir le marché américain. Mais à quelques rares exceptions près, il doit se contenter de ce seul public.

C'est à bien des égards un public sympathique et distingué. Les intellectuels et les étudiants rechercheront ses productions pour en admirer la technique, l'originalité, l'art photographique et ce réalisme qui fait si souvent défaut à Hollywood.

Comment les importations de cinéma étranger sont-elles reçues par ceux qui recherchent l'étincelle intellectuelle plutôt que le simple frisson de l'émotion ?

A en juger par les productions distribuées aux Etats-Unis durant l'année 1949, la situation est loin d'être satisfaisante. A quelques très rares exceptions près les producteurs européens se sont aliénés leurs habitués et leurs partisans éventuels en poussant le réalisme jusqu'à l'indécence, en sacrifiant la valeur foncière du sujet à la technique et, en adoptant quelquefois subtilement mais souvent franchement, une philosophie politique étrangère aux principes chrétiens en général, et à la doctrine catholique en particulier

Un exemple éclatant en est donné par **Voleur de bicyclette** de Vittorio de Sica, film remarquable dont le mérite artistique se détache sur un fond continu de pessimisme et de communisme doctrinaire. Si de Sica avait fait son film pour le seul bénéfice et le seul plaisir des marxistes, il n'aurait pu mener à mieux sa tâche, surtout dans les scènes où la religion et la ferveur religieuse sont traitées avec une ironie à peine voilée. Permettre à un de Sica ou à n'importe qui d'utiliser l'écran pour y attaquer la religion est une grave faute de morale.

En regardant cette production qui a attiré tant de monde et qu'on a très justement portée aux nues pour l'excellence de sa technique, le signataire de ces lignes ne pouvait s'empêcher de songer aux avantages que nous confère notre Code Moral de la Production et la Légion de la Décence ?

Voleur de bicyclette malgré toute sa nouveauté, le jeu excellent de ses acteurs, son utilisation intelligente de la camera est un film qu'il faut déplorer. La vulgarité, le pessimisme et l'irrévérence ne doivent pas trouver de place sur l'écran ; et le plus tôt de Sica et les autres producteurs se pénétreront de cette vérité, le plus tôt nous atteindrons un accomplissement plus riche et plus complet des buts fondamentaux du cinéma. (1)

« Comment se fait-il » me demandait récemment la Mère Supérieure d'un Collège Catholique de jeunes filles « comment se fait-il que tant de films étrangers distribués aux Etats-Unis manquent complètement de sens moral ? A l'exception d'un **Monsieur Vincent** ou d'un **Hamlet,** les films choisis pour les publics américains sont inacceptables par le public catholique. Je serais pourtant très désireuse d'inclure des films étrangers dans mon spectacle scolaire habituel, mais c'est impossible pour le présent ».

La réponse doit être donnée par les producteurs d'Italie, de France, d'Allemagne, d'Espagne, du Mexique et du Danemark. Jusqu'à ce qu'une vigoureuse révision politique (ou un éveil philosophique) voit le jour, leurs productions sont et resteront hors des limites morales admises par le public catholique des Etats-Unis. Et si l'on considère le nombre des catholiques dans notre pays, il y a là dans la clientèle éventuelle un vide considérable, que ne réduira aucun compromis et qui devrait impressionner le cinéaste européen, ne serait-ce que pour des raisons financières !

Prenons par exemple le cas des films actuellement évalués par la Légion Nationale de la Décence en une classification à laquelle tous les catholiques américains sont tenus en conscience de se conformer. Alors que l'Année Sainte commençait, la catégorie C ou « comdannée » était surchargée de productions étrangères. **Dédée d'Anvers, le Diable au Corps, Allemagne Année Zéro, Le Puritain, When love calls, Incorrigible, Il Bandito, The Genius and The Nightingale** sont quelques-uns des films qui ont encouru la condamnation pour cause d'immoralité ou parce que leur sujet a été considéré comme ne pouvant convenir à l'écran.

Ceci n'implique pas la mise à l'index de l'industrie cinématographique européenne dans sa totalité, mais c'est une indication sur la façon dont l'irrévérence,

(1) Tout en approuvant l'idée générale que l'auteur exprime dans ce passage, nous regrettons qu'il ait utilisé comme exemple un film dont la valeur humaine et sociale, empreignée de christianisme — malgré quelques scènes religieusement discutables — lui a valu l'approbation des catholiques de nombreux pays (Note de la rédaction).

l'immoralité et la déviation politique dont font preuve trop de films européens sont accueillies aux Etats-Unis. Les critiques favorables de la presse laïque ne préjugent pas de l'attitude du public comme beaucoup de distributeurs ont pu l'apprendre à leurs dépens. Pour ceux qui jugent un film sur son seul mérite technique, il n'y a évidemment pas de problème. Pour quelques-uns, le pessimisme et l'esprit sordide qui animent le cinéma d'inspiration communiste sont les étapes bien venues sur la route qu'ils ont empruntée. Mais pour ceux d'entre nous qui ont le désir de voir un cinéma inspirateur plutôt qu'avilissant et déprimant, tout l'art de ces productions est comme une coquille vide et sans âme.

Le sens de la responsabilité, la conscience d'un devoir moral, et le désir de faire ce qu'on peut de mieux, doivent animer tout effort artistique qui veut servir les principes chrétiens dans leur pureté. Et par-dessus tout, si l'on veut bien considérer l'influence qu'exerce presque n'importe quel film sur la foule, en ce milieu du siècle, souhaitons que les lumières spirituelles soient données à tous ceux qui créent pour l'écran. Les tenants de la doctrine communiste sont parfaitement conscients de l'importance du cinéma dans leur propagande. Nous ne pouvons nous permettre d'être d'un iota moins vigilants et moins zélés qu'eux.

Même dans les films qui n'ont pas un caractère religieux le Spirituel doit apparaître, le Moral doit triompher, le Vrai doit vaincre.

En dépit des calomnies injustifiées de ses détracteurs, la Légion de la Décence n'est pas un Bureau de Censure; et le Code Moral de la Production ne lui ressemble en rien non plus.

La Légion guide les spectateurs catholiques dans le choix de leur menu cinématographique : les partisans du Code de la Production et ceux qui appliquent ses règles sont les producteurs eux-mêmes qui ont compris que les précautions contre tout abus doivent être prises à la source même. C'est la médecine préventive de l'industrie cinématographique.

Il y a déjà plusieurs années que Hollywood a appris que le public moyen répugne à la passion débridée, à la propagande irresponsable et à la déviation de la vérité. A en juger par la majorité des films européens distribués aux Etats-Unis l'année dernière, les producteurs étrangers actuels n'ont pas compris la valeur et l'importance de la retenue. Le sens de la responsabilité qui est le corollaire de toute liberté n'a bien évidemment pas encore fleuri dans leurs jardins

Jusqu'à cet épanouissement, bien des marchés et des débouchés américains seront fermés aux cinéastes européens. L'espoir avec lequel les catholiques américains attendent la **Divine Tragédie,** l'enthousiasme avec lequel ils ont salué **Monsieur Vincent,** leur **besoin** de perfection esthétique et intellectuelle sont une indication sur la voie qu'il faut suivre. Mais ils n'accepteront pas qu'à cette perfection soit substitué un cinéma fondé sur l'erreur morale ni à cette voie claire qu'ils réclament, la crasse fangeuse d'un sentier perdu.

Alfred Hitchcock discute pendant la réalisation de STAGE FRIGHT (Le Grand Alibi).

CRISE
ET
CONFUSION
A HOLLYWOOD

par

WILLIAM H. MOORING

Hollywood a été justement défini comme un état d'esprit plutôt que comme un lieu du monde.

L'observateur expérimenté le considère aussi comme le « plexus solaire » de la tension nerveuse du monde. Le résultat c'est qu'il n'y a guère d'année, dans le développement historique de la colonie américaine du cinéma, qui n'ait pu être qualifiée, à un plus ou moins grand degré, d'année de crise.

C'est dans la composition internationale de son personnel qu'il faut chercher une explication au moins partielle de sa confusion politique et des contradictions de sa production.

La guerre sanglante avait déterminé les objectifs généraux à poursuivre d'une manière assez contraignante pour imposer une certaine unité dans la politique de production des films ; elle a été suivie de la guerre froide dans laquelle les impondérables ont pris le pas sur des problèmes idéologiques plus réels qui se posent à l'Amérique de divers côtés. Cette situation se traduit par la confusion qui règne à Hollywood.

Le besoin d'un plus grand réalisme dans les films, besoin qui s'est manifesté depuis la guerre, a montré que le plus nécessaire aujourd'hui pour Hollywood, c'est de définir ses buts.

On reconnaît que les millions de spectateurs qui devraient assurer le succès des films ne l'assurent plus surtout aux Etats-Unis où la prospérité relative donne lieu, entre les moyens de distraction, à une plus large concurrence que dans aucun autre pays du monde.

Poursuivant avec passion la recherche de la formule à succès, beaucoup de producteurs d'Hollywood se jetèrent sur les sujets à sensation de caractère extérieur et superficiel pour trouver un équivalent au néo-réalisme qu'ils remarquaient dans la plupart des productions européennes à succès. Beaucoup ne se sont même pas aperçu qu'ils donnaient seulement plus d'importance à la sexualité illicite, à la corruption politique et aux autres désordres qu'on retrouve dans l'organisation sociale de tous les pays et que, ce faisant, ils en venaient à trahir la réalité en cherchant à tout prix le réalisme.

Ils ne semblent pas s'être aperçu non plus dans quelle mesure l'importance donnée à ces questions dessinait pour le monde entier un tableau dangereusement faux de la démocratie américaine à l'œuvre.

Le succès d'un film à Hollywood entraîne inévitablement la réalisation de films du même genre.

On a tendance à Hollywood à écarter cette crainte en affirmant avec assurance que, conformément à l'estimable principe américain de la liberté de parole, toute erreur répandue par un film sera corrigée par un autre film.

On pourrait dire que **The Big Lift** réalisé par la 20th Century Fox (surtout en Allemagne) et qui montre clairement l'esprit soviétique à l'œuvre dans le domaine de la reconstruction européenne permettrait d'effacer toutes les atteintes que le film strictement national **King's men** aurait pu porter au prestige américain en Europe.

Cet argument ne tient pas compte des particularités de la distribution.

The Big Lift n'a aucune chance d'être vu dans les pays qui se trouvent dans la sphère d'influence des Soviets. Mais par contre un film comme **All the King's men** peut fort bien être admis au-delà du rideau de fer où son « message » politique, comme celui de beaucoup de films moins dangereux, sera accentué au détriment du prestige occidental.

Le fait que **The Big Lift** réussit à donner une très valable interprétation du véritable américanisme, fait apparaître un avantage important, même s'il est accidentel, de l'augmentation de la participation d'Hollywood à la production de films européens. Le mouvement a sans doute été suscité par des raisons économiques. Mais le problème des crédits en Dollars — s'il a, dans quelque mesure contribué à faire naître une plus grande authenticité et une plus grande objectivité dans le cinéma en suscitant la réalisation de films européens sous patronage américain — devrait être consideré comme une véritable bénédiction.

Des films comme **Prince of Foxes** (produit par la 20 th Century Fox, en Italie) et **The Big Lift** ne montrent pas seulement les avantages de productions américaines réalisées en liaison plus étroite avec la technique européenne ; ils prouvent qu'un cadre authentique, une distribution internationale et la libération de certaines habitudes propres à Hollywood, aboutissent à des réalisations plus convaincantes dans le domaine idéologique.

Dans le cadre national, les producteurs d'Hollywood sont en butte actuellement, de la part du public, à de sérieuses critiques qui ne concernent pas seulement la moralité de leurs scénarios. La conduite morale de leurs stars et des autres collaborateurs de création est considérée comme étant au-dessous de tout.

Il est douteux que cette accusation soit vraie, mais on fait tout pour qu'elle le paraisse.

A la suite du scandale de **Stromboli** qui naquit par réaction contre le succès du film dans les salles américaines, le Sénateur Edwin Johnson, qui représente l'Etat du Colorado, proposa au Sénat des Etats-Unis de placer les artistes de cinéma sous licence pour prévoir un moyen légal de sanctionner ceux qui sont coupables de porter atteinte à la réputation de l'industrie de Hollywood.

Le résultat fut l'envoi à Hollywood du Juge Stephen S. Jackson (qui fut représentant de Joseph I. Breen, administrateur du Code Volontaire de production d'Hollywood), pour y conduire une enquête au nom du Comité sénatorial.

Aussitôt, le passe-temps favori des habitués d'Hollywood consista à faire de douteuses plaisanteries sur le Juge.

Jusqu'à l'arrivée du Juge Jackson, personne à Hollywood — à l'exception de l'auteur de ces lignes — n'avait attiré l'attention sur le fait que, tout en se plaignant de ne pouvoir contrôler la vie privée de leurs vedettes ou le goût du sensationnel avec lequel la « libre presse américaine » raconte actuellement les écarts moraux d'une minorité de bohèmes hollywoodiens, plusieurs producteurs de films avaient exploité ces scandales soit en introduisant des situations bien reconnaissables dans des scenarios, soit en faisant de la publicité comme s'il s'agissait d'initiatives héroïquement « progressives », au défi lancé par des réunions violant toutes conventions et toutes les règles morales.

Quand il s'agit de préciser les questions morales, ce sont les définitions de base qui manquent le plus à Hollywood.

« Qu'est-ce que la moralité ? ». « Qui a le droit d'en édicter les règles ? ». « Pourquoi le public lui-même ne serait-il pas le dernier arbitre ? », telles sont les questions que posent communément ceux qui, pour des raisons diverses, sont opposés à toutes espèces de limites.

Ceux qui actuellement font campagne contre la censure des films quelle qu'elle soit, ne sont pas tous des communistes ou des sympathisants de la gauche. Il n'en reste pas moins qu'ils sont admirés et soutenus par toutes les organisations communistes des Etats-Unis auxquelles ils apportent aide et assistance.

On peut constater ironiquement que les amis de Staline aux Etats-Unis s'opposent tous au contrôle le plus modéré — qu'il soit politique ou moral — appliqué au cinéma, alors que dans la Russie des Soviets et dans tous les pays satellites, une rigide censure officielle — concernant surtout les questions politiques — est la règle absolue.

La Légion Catholique de Décence s'attire de nombreuses attaques de la gauche, bien que son rôle se limite à être l'interprète officiel de la hiérarchie américaine pour décider ce qui, dans le cinéma, est acceptable par des catholiques et ce qui ne l'est pas. L'abandon du Code volontaire de production d'Hollywood et la suppression de la censure cinématographique de l'Etat laisserait les mains libres aux admirateurs de la Russie et aux amis de Staline pour agir par la propagande sur les masses américaines et les préparer à abandonner leurs libertés politiques et religieuses.

Dans la crise actuelle, Eric Johnston avoue que les dirigeants de l'Association des producteurs américains se conduisent comme Ponce-Pilate ; il refuse de se conduire « comme un commissaire à la morale à Hollywood », selon son ingénieuse expression destinée à cacher (espère-t-il) le fait que personne ne lui demande de se conduire comme un « commissaire », mais qu'il est de son simple devoir d'amener les producteurs d'Hollywood à de claires définitions des responsabilités encourues et de remèdes à appliquer.

Non seulement l'affaire Bergman-Rossellini fut outrageusement exploitée par la publicité pour le lancement du film **Stromboli,** mais, quelque temps après, une pareille aventure entre deux vedettes d'Hollywood (dont un homme marié et père de famille) fut sciemment exploitée par la publicité d'une grande maison de production — parce que cette maison sortait un film dans lequel la vedette féminine jouait le rôle d'une séductrice qui brise un foyer.

Ce genre de procédés vaut aujourd'hui à Hollywood la menace d'une loi fédérale ou tout au moins d'une enquête sénatoriale, avec toute la perte de prestige et d'attachement du public que cela suppose.

Pendant ce temps, quelques producteurs — désireux de rétablir l'équilibre en cherchant à tirer profit des réactions du public devant les scandales récents — se tournent, à nouveau, vers les sujets religieux.

Le drame du Cardinal Mindszenty n'a pas trouvé preneur et Emmet Lavery, scenariste catholique, a finalement vu son scenario **Guilty of Treason** tourné avec des moyens limités par une maison indépendante. Sa pièce la mieux connue sur les Jésuites **The First Legion,** déjà traduite dans la plupart des langues et jouée dans le monde entier, sera sans doute produite par une maison indépendante sous la direction de Douglas Sirk.

Contrairement au scenario sur Mindszenty, celui-ci n'a pas été destiné à toutes les vedettes successivement Il était difficile d'amener aucun acteur de renom à Hollywood à incarner le Cardinal. Charles Boyer — qu'on n'a pas revu à l'écran depuis son malchanceux **Arc de Triomphe** voilà deux ans, jouera le principal rôle de **The First Legion** qu'il a choisi comme une bonne occasion d'effectuer sa rentrée.

Pendant ce temps, John Farrow, scénariste réalisateur catholique, terminait **Son of Man (Fils de l'Homme),** récit de la vie du Christ entièrement tiré des Ecritures. Il est lancé dans des négociations financières qui lui permettraient d'être soutenu par Technicolor britannique et les fonds Rockefeller. Dans ce cas, le film pourrait être réalisé en Angleterre avec quelques extérieurs tournés en Palestine et à Rome.

La réaction d'Hollywood au projet français de film sur la Vie du Christ sous le titre de **La Divine Tragédie** a toujours été et reste le scepticisme. La principale question c'est de savoir — si la souscription publique comprend des groupes de diverses confessions religieuses — comment on peut être assuré que le film donne, de la Vie de Notre Seigneur, une vision vraiment catholique.

Hollywood excepté, le public américain a répondu avec plus d'enthousiasme et moins d'hésitations car il pense que si la France a su décrire avec fidélité la vie d'un Saint dans **Monsieur Vincent,** elle peut en faire autant, comme le promet la souscription publique, en tournant la Vie de Notre Seigneur.

Le nouveau courant religieux à Hollywood n'a pourtant pas pris encore les proportions d'une série de films religieux. L'expérience faite par Sam Goldwyn, avec **Edge of Doom** (interprété par Dana Andrews, Joan Evans et Farley Granger) a, en fait, reculé tous les projets envisagés de films religieux.

Drame catholique écrit par Leo Brady **Edge of Doom** mélange les thèmes sociaux et religieux : le meurtre d'un prêtre pose un cas de conscience dont le développement est suivi avec une précision inexorable. Une fois terminé, il fut présenté à l'improviste au public en « preview » près d'Hollywood, et sa « morbidité » suscita des critiques. On est maintenant en train de tourner à nouveau des plans pour lui ajouter « de l'intérêt romanesque ».

Le fait que Goldwyn ait engagé Philip Yordan, qui n'a aucune sympathie pour les mobiles religieux, apparaît à beaucoup comme l'explication de cet échec. Il avait souligné la gravité du problème social et laissé dans

l'ombre le message de transcendance spirituelle que l'auteur avait mis dans son scenario. Le plus clair résultat de cette erreur, c'est le découragement des producteurs d'Hollywood qui avaient envisagé d'entreprendre d'autres sujets religieux... de l'histoire de Fatima à l'adaptation du nouveau roman américain à succès **Le Cardinal,** de Henry Morton Robinson.

On constate chez beaucoup de producteurs d'Hollywood un renouveau de la confiance en l'avenir de l'exportation, domaine dans lquel ils avaient, pendant un temps, abandonné tout espoir. L'hésitation entre une exploitation mondiale qui n'est pas assurée et des essais peu suivis pour s'assurer de plus larges bénéfices dans les salles américaines est bien illustrée par la recherche — à la Warner — de films à scandale, et l'insistance que met la Columbia à produire des comédies sophistiquées 100 % américaines.

La Warner vient de sortir **The damned Don't Cry** qui est le récit littéral de la vie d'un gangster californien bien connu. Dans ce film, Joan Crawford tient le principal rôle... celui d'une femme lassée de la pauvreté qui abandonne mari et foyer pour « conquérir le monde » comme femme de gangster.

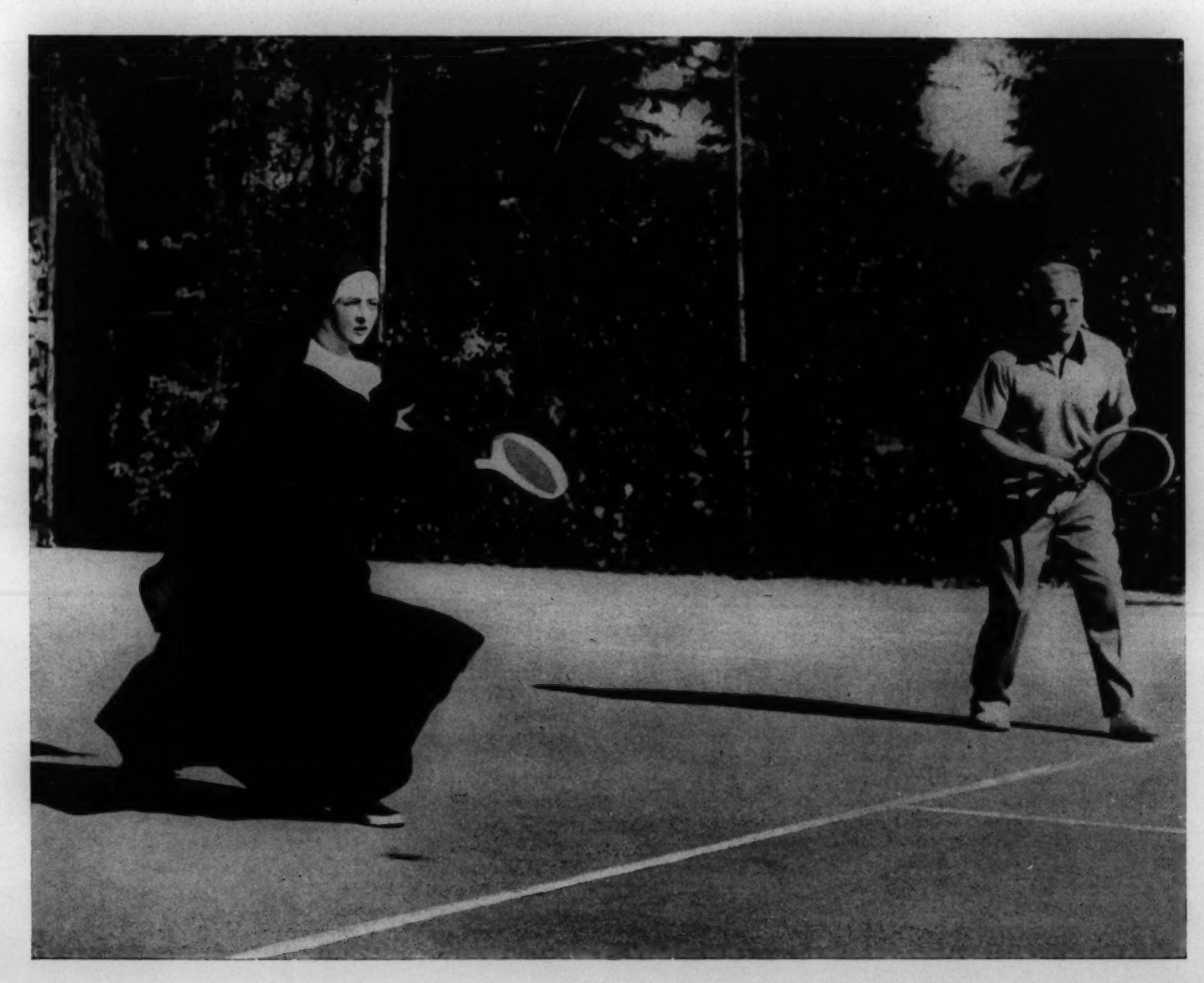
Un autre film Warner **Caged** est un film semi-documentaire sur les conditions de vie scandaleuses dans les prisons de femmes en Amérique.

Columbia produit des comédies qui sont de plus en plus bassement suggestives comme **The Judge Steps Out** et **A Woman of Distinction,** jouées toutes les deux par Rosalind Russell, l'une des meilleures actrices catholiques d'Hollywood, à laquelle ces rôles plaisent beaucoup moins qu'à tous les ennemis de l'Eglise aux Etats-Unis.

L'un des plus grands succès financiers actuellement exploité en Amérique est une amusante comédie intitulée **Cheaper by the Dozen** interprétée par Clifton Webb, dans le rôle d'un père de douze enfants.

Bien que ce film soit très loin de donner une profonde peinture des responsabilités paternelles, il fait pourtant naître l'idée — grâce à une série de petits faits brillamment racontés — que le plus grand idéal de bonheur humain se trouve au foyer et dans la famille.

Une scène de COME TO THE STABLE (LES SŒURS CASSE-COU) 20th C. Fox.



Chronique U.S.A.

THOMAS M. PRYOR

Les mœurs du cinéma et des gens de cinéma sont à nouveau l'objet de discours enflammés. L'industrie cinématographique américaine subit le lourd bombardement des artilleries religieuse, politique et civique. Les productions de l'écran émeuvent moins la critique que la vie privée de certaines vedettes.

Les défenseurs de la religion feraient à leur cause un tort considérable si sciemment ou non, ils apportaient aide et soutien au projet d'accorder au gouvernement fédéral un pouvoir de censure sur le cinéma. Le Sénateur Edwing C. Johnson du Colorado déposa récemment une proposition de loi qui imposerait aux acteurs et aux producteurs l'obtention d'une licence pour exercer leur profession, et comporterait des pénalités sévères contre quiconque se rendrait coupable de « turpitude morale ». La question est de savoir si à la longue le remède, ne s'avérerait pas pire que le mal.

La plus judicieuse ligne de conduite est de garder à la critique son caractère privé et de susciter l'indignation du public pour que celui-ci refuse sa clientèle à des films qui par leur scenario ou par le comportement de leurs acteurs sont jugés attentatoires à la morale. L'efficacité d'un tel procédé a été magnifiquement démontrée par le film *Stromboli* (Bergman-Rossellini) qui malgré la publicité sensationnelle de la Compagnie R.K.O., fit un fiasco total au bout de deux jours. C'est exactement le genre d'action que les producteurs comprennent sans difficulté.

La surveillance de l'écran est ainsi relativement facile tant que l'industrie cinématographique devra compter directement sur le public pour sa gestion financière. Elle serait bien plus difficile si les producteurs pouvaient se retrancher derrière l'autorité d'un bureau fédéral qui par ses propres moyens ne peut garantir avec certitude la qualité morale du spectacle. Le Code de production lui-même n'offre pas une protection complète. Mais si la critique a son rôle à jouer dans le domaine moral, il ne faut pas perdre de vue que le public aussi a sa large part de responsabilité en la matière. Si l'écran a, sans aucun doute, une forte influence sur les manières de vivre, on ne doit pas oublier que les influences extérieures jouent leur rôle dans la direction choisie par le cinéma qui reflète la vie. En d'autres termes, l'immoralité n'atteindrait probablement jamais à l'écran un niveau suffisant pour provoquer l'indignation du public, si le spectateur pris individuellement n'était pas heureux de se vautrer dans la satisfaction de ses désirs sensuels par personne interposée.

Cette agitation contre l'immoralité à l'écran n'est pas nouvelle. Elle est apparue dès les premiers temps du cinéma, et très probablement restera une source de discussions aussi longtemps que les hommes resteront indifférents à l'égard de la religion. L'exploitation vulgaire de la sexualité est la faute la plus commune mais non, il s'en faut de beaucoup, la seule. Le crime, le sadisme et la brutalité sont quelques-unes des formes triomphantes du mal qu'on pare à l'écran de séduction et d'attrait, non seulement dans le cinéma américain, mais aussi dans les cinémas français et italien. Cependant l'écran ne manque pas de certains sujets de fierté, et, à la vérité, on peut dire que les films ne sont pas aussi mauvais à cet égard que le théâtre ou le roman dans lesquels l'obscénité franche et le blasphème ne sont que trop habituels.

En étudiant le problème de la morale au cinéma, il est intéressant de noter les circonstances sous l'influence desquelles l'excitation sensuelle devint une voie facile de réussite. Le mal conquit assez ironiquement sa place au cinéma sous le blanc manteau des bonnes intentions. Un morceau d'histoire éclaire magnifiquement le problème dans un livre récent de M. Lloyd Morris « Il n'y a pas si longtemps » (Not so long ago) :

« La question sexuelle fut introduite au cinéma par des réformateurs sérieux, sous la forme de la lutte contre le vice. Alors que commençait la deuxième décade de ce siècle et qu'une foule de femmes se précipitaient dans

les centres industriels à la recherche de travail, la conscience civique des Américains fut profondément choquée par une conséquence sociale du progrès économique : l'augmentation de la prostitution. L'Institut Rockfeller publia un rapport mélancolique sur la « Traite des blanches ». A New-York City le district attorney Charles Whitman qui devint plus tard Gouverneur de cet Etat, dénonça l'existence du « trust du vice ». Sous la conduite de citoyens éminents des organisations variées furent mises sur pied pour partir en croisade contre ce mal abominable et pour remédier aux conditions répugnantes qui lui permettaient de s'épanouir.

« Dans le cadre de cette action civique, on fit un film sur la traite des blanches qui donna une représentation tragique de faits déjà connus du public. Autorisé par le Bureau de Censure de New-York, dûment approuvé par le District Attorney, encouragé par les organisations de réforme les plus marquantes, *Trafic d'Ames*, film en six bobines, fut d'abord présenté au Théâtre Weber à New-York City pendant l'automne 1913; puis il fut projeté par vingt-huit cinémas de la ville, et bientôt il devait attirer les foules dans les salles du pays tout entier.

« Ses auteurs avaient toutes les raisons d'être satisfaits du succès que remportait cet effort d'éducation publique. L'industrie cinématographique continua à coopérer avec les mouvements de salut social; ce sermon sensationnel, et si hautement « profitable », fut promptement repris dans une série de films semblables. Et pourtant, s'ils avaient pu prévoir les lointaines conséquences de leur parrainage, les réformateurs zélés qui introduisirent les questions sexuelles au cinéma auraient refusé énergiquement leurs encouragements. Car les mœurs du peuple américain ne tardèrent pas à subir un changement radical. Dans la révolution qui embrasa les Etats-Unis, détrusit l'autorité des vieilles traditions, et transforma les habitudes morales et les manières, le cinéma eut à jouer un rôle décisif ».

Sous un déguisement ou sous un autre, l'écran ne cessa plus de donner aux questions sexuelles une place primordiale et un caractère sensationnel. Mais il y a une autre manifestation du relâchement moral, qui n'est pas regardé comme tel par beaucoup de braves gens mais qui donne à l'Eglise Catholique un souci particulier. L'acceptation du divorce comme solution aux problèmes conjugaux, le mépris si souvent affiché à l'égard du mariage ont fait autant, et peut-être plus, que n'importe quelle autre considération pour le classement de très nombreuses productions d'Hollywood par la Légion de la Décence dans la catégorie B, celle des films « qui incitent des réserves pour tous les publics ».

Je doute qu'un cinéma qui éviterait systématiquement toute question sexuelle soit souhaitable et même qu'il puisse être moralement sain. C'est un problème qui a sa place bien définie à l'écran mais qu'il faut traiter dans des limites raisonnables et d'une façon qui ne sollicite par les bas instincts. Mais ceci réclame un niveau moral que le cinéma atteint rarement. Le Code de Production formulé par Martin Quigley et par le R.P. Daniel Lord, S.J., il y a une vingtaine d'années, a beaucoup perdu de son efficacité. Des esprits astucieux ont trouvé le moyen de respecter gravement la lettre du Code, tout en piétinant allègrement son esprit. En fait de nombreux producteurs ont déclaré que le Code est aujourd'hui dépassé et n'agit plus que comme un frein sur les progrès d'un cinéma créateur et devenu adulte.

Que les producteurs de films l'apprécient ou non, le Code est peut-être le seul obstacle qui se soit dressé jusqu'ici entre Hollywood et la censure fédérale. Et il est réconfortant d'avoir entendu récemment une personnalité de l'importance de Dore Schary, vice-président de la production pour la Metro-Goldwyn-Mayer, déclarer que rien dans le Code ne pouvait stériliser la création artistique.

A l'appui de notre affirmation selon laquelle l'écran est le fidèle reflet de la mentalité publique, citons le fait qu'un groupe représentatif d'organisations féminines a récemment félicité Hollywood pour la bonne tenue morale de ses productions. On peut évidemment éprouver quelque difficulté à concilier cette approbation avec le jugement porté par la Légion de la Décence selon lequel le niveau moral du cinéma est plus bas aujourd'hui qu'il n'a jamais été depuis que la Légion fonctionne. D'où vient cette opposition ? Nous touchons là à l'abîme qui s'est creusé dans le monde entre l'idéal de vie prêché par le catholicisme et l'indifférence favorisée par des gens soi-disant éclairés mais qui n'ont en fait aucune véritable base philosophique pour définir un idéal quel qu'il soit. Il est triste, mais nécessaire d'ajouter que trop de Catholiques qui vont à l'Eglise, mais bornent là leur pratique religieuse, se trouvent dans cette catégorie de gens désaxés.

Une preuve réconfortante démontre pourtant clairement que le cinéma n'a pas besoin d'être de moins en moins moral pour attirer un public de plus en plus nombreux. Quelques-uns des films les meilleurs et les mieux accueillis qui soient sortis ces derniers mois de Hollywood ont été classés par la Légion de la Décence dans la catégorie A, Section I, « Visibles par tous » et A, Section II, « Visibles pour adultes ». Dans ce classement vous trouverez certains spectacles excellents, épuisant la gamme des émotions comme *The Heiress, The Stratton Story, Adam's Rib, On the Town, Dear Wife, Francis, The Hasty Heart, Twelve O'Clock High, Black Hand, Sanson and Dalilah*, et beaucoup d'autres. En fait, Hollywood respecte plus souvent qu'il ne transgresse les exigences morales, quand il réussit parfaitement à amuser ou à instruire. Le plus étonnant c'est que cette constatation n'ait pas plus d'influence sur les producteurs de films.

Cecil B. de Mille met en scène Olive Deering et Victor Mature (SAMSON AND DALILA, Paramount, en couleur).

SE MONTRER DIGNES DE LA LOURDE RESPONSABILITÉ

par

IRENE DUNNE

J'éprouve un très vif regret à ne pouvoir assister aujourd'hui à ce grand événement. Des obligations contractées il y a déjà longtemps m'empêchent de prolonger mon séjour à Rome et d'y être présente, comme je le désirais de tout cœur, en cette occasion.

L'industrie du cinéma avec ses énormes moyens de diffusion, a toujours reconnu la nécessité de se consacrer à un idéal et de répondre ainsi aux profondes aspirations de l'âme humaine dont le monde aujourd'hui plus que jamais a tant besoin.

En considérant cet aspect de ma profession, cela a été un grand honneur pour moi de me rendre utile au Révérend Père James Keller, Chef du Mouvement Christophe aux Etats-Unis, et tenir un rôle aux côtés d'autres acteurs dans VOUS POUVEZ CHANGER LE MONDE, le film splendide qu'il a réalisé et qui sortira prochainement à Rome.

Nombre d'entre nous qui travaillons dans l'industrie cinématographique — pas seulement les acteurs mais aussi les plus importants producteurs d'Amérique et d'Europe — désirent se montrer dignes de la lourde responsabilité qu'ils portent et s'efforcent de profiter de chaque occasion pour élever et maintenir la cote morale de l'industrie cinématographique dans le monde.

Une part de notre fierté professionnelle vient de la joie de remplir cette obligation sacrée. Je suis très fière d'être associée avec des personnes comme Messieurs Walt Disney et Eric Johnson pour cette noble cause.

Si je peux me permettre de dire quelque chose sur ma contribution au cinéma, je dirai que j'ai toujours lutté pour sauvegarder jalousement son pouvoir de faire le bien parmi nous, pour présenter des valeurs propres et entières et pour maintenir un climat de distractions saines et morales avec ce vaste public qui forme la famille du cinéma.

Chacun a sa croyance ; pour moi, dans les périodes de difficulté ou de doute, ma Foi, cette Foi qui trouve sa source, sa grandeur et son âme ici à Rome, ne m'a jamais fait défaut.

Je crois que le cinéma prend de plus en plus conscience de la dette qu'il a contractée envers les valeurs spirituelles et chrétiennes ; cela est visible dans les efforts faits pour produire des films d'une humanité et d'une culture sans cesse plus grandes, dans l'accent mis dans les films sur le droit et la justice et dans l'intérêt qui se manifeste de plus en plus pour les films à caractère religieux.

Ma récente visite à Rome m'a laissé des souvenirs ineffaçables, m'a fait sentir comme rien ne l'avait fait auparavant la grandeur spirituelle de notre Foi, et la nécessité de propager partout dans notre travail et dans nos pensées son message de bonne volonté et ses espoirs pour la Paix du monde.

(MESSAGE ADRESSÉ AU CONGRÈS-PÉLÉRINAGE DES PROFESSIONNELS DU FILM [ROME])

INFLUENCE DU CINÉMA AMÉRICAIN

sur le peuple canadien

Nous ne connaissons pas d'étude scientifique faite au Canada sur cette question. Pour construire cet article, nous avons donc consulté sous forme d'interviews des personnalités responsables des divers milieux sociaux : ouvriers, agriculteurs, étudiants, jeunes bourgeois, classe moyenne.

Pour situer la question.

L'étude de ce problème est rendue plus difficile encore par le fait que le cinéma américain couvre ici deux champs d'influence, le Canada de langue française et le Canada de langue anglaise. Voici comment se répartit cette population.

En 1941, au dernier recensement, la population canadienne comptait 11 506 655 habitants. 30,27 % de cette population forme le groupe ethnique canadien-français. Celui-ci est concentré en grande partie dans la province de Québec, dont la population compte 3 331 882 habitants ; sur ce nombre, 2 690 032 sont canadiens-français. Le reste de la population canadienne-française, qui comprend à travers tout le pays 3 483 038 habitants, est groupé principalement dans l'Ontario et le Nouveau-Brunswick. Cette population a une langue, des traditions et une religion qui en font un groupe homogène.

Le Canada de langue anglaise constitue le reste de la population qui n'est pas exclusivement d'origine saxonne ; d'autres groupes l'ont aidé à se constituer ; mais la langue anglaise les réunit. 43 % de cette population vivent dans des agglomérations de 5 000 habitants et plus, et sont atteints par le cinéma.

Progression du cinéma au Canada.

Année	Nombre de salles de cinéma	Recettes Dollars	Spectateurs dans l'année
1930	907	38 479 500	
1933	762	24 954 200	
1934	796	25 338 100	107 354 509
1935	859	27 173 400	117 520 795
1936	856	29 610 300	126 913 547
1937	1 044	32 499 300	133 668 450
1938	1 130	33 635 052	137 381 280
1939	1 183	34 010 115	137 898 668
1940	1 229	37 858 955	151 590 799
1941	1 240	41 369 259	161 677 731
1942	1 247	46 461 097	182 845 765
1943	1 265	52 567 989	204 677 550
1944	1 298	53 173 325	208 167 180
1945	1 323	55 430 711	215 573 267
1946	1 477	59 888 972	227 538 798
1947	1 693	62 865 279	220 857 594
1948	1 950	69 657 248	222 459 224

En 10 ans, la population canadienne (1930-1941) est passée de 10 376 786 à 11 606 655. Le nombre de salles de cinéma a presque doublé ; 68 ne projettent que des films français, 138 ont un programme double (double bill) dont un film en langue française (version ou original) et un film en langue anglaise. Nous n'avons pu trouvé quel est le pourcentage de films américains projetés au Canada mais ils forment une part considérable des spectacles et ont un succès constant. Voici par exemple les résultats du referendum annuel du Canadian Film Weekly. (1)

Dix meilleurs films :	Dix meilleurs artistes :
1. The Stratton Story	1. Bing Crosby
2. The Snake Pit	2. Bob Hope
3. The Paleface	3. Gary Cooper
4. Little Women	4. June Allyson
5. Look for Silver Lining	5. James Stewart
6. Mr. Belvedere goes to College	6. Esther Williams
7. Take Me Out to Ball Game	7. Betty Grable
8. Ma and Pa Kettle	8. Alan Ladd
9. The Three Musketeers	9. Gary Grant
10. I Was a Male War Bride	10. Abbot et Costello

On peut donc considérer ceci comme un indice de la popularité du cinéma américain. Ce choix exprime aussi un goût certain du public en général pour le cinéma américain ainsi que ses préférences.

A ce même referendum, cependant, les journalistes faisaient le choix suivant (d'après le mérite artistique, dit-on dans le rapport).

Dix meilleurs films :	Dix meilleurs artistes :
1. The Red Shoes	1. Olivia de Havilland
2. The Snake Pit	2. Kirk Douglas
3. The Fallen Idol	3. Ingrid Bergman
4. Quartet	4. Bobby Henrie
5. Champion	5. Paul Douglas.
6. The Stratton Story	6. James Stewart
7. A Letter to Three Wives	7. Deborah Kerr
8. The Winslow Boy	8. Loretta Young
9. Lost Boundaries	9. Sir Ralph Richardson
10. Home of the Brave	10. Bob Hope

Le choix pour le cinéma américain est donc nettement marqué.

Au Canada anglais.

Au Canada anglais, l'influence du cinéma américain ne s'exerce pas également sur les communautés de tradition saxonne plus homogène et les communautés nouvelles ou plus cosmopolites. Le degré de résistance à l'influence américaine est beaucoup plus grand chez les communautés plus homogènes. Il est, par exemple, possible de trouver un cinéma de tel quartier ne passant que des films faits en Angleterre.

Là où les communautés humaines de langue anglaise sont moins homogènes, la pénétration du film américain est plus grande. Les villes en bordure de la frontière américaine sont un exemple de pénétration rapide du cinéma américain. Cette pénétration n'est soumise qu'à une seule concurrence sérieuse, celle du cinéma anglais. (2) Le cinéma français dans la province de Québec est un concurrent du cinéma américain.

(1) C'est un hebdomadaire destiné aux gérants des salles de cinéma. Ce choix est fait par les propriétaires ou gérants des salles de cinéma.

(2) A l'exception de la ville d'Ottawa (capitale) où vit une population de langue française considérable et où il y a des cinémas français.

Influence sur le spectateur de langue anglaise.

Nos moyens d'investigation et nos connaissances du milieu anglais sont trop limités pour nous permettre une analyse sérieuse sur cette question. Nous avons donc demandé à M. Clyde Gilmore, remarquable critique de cinéma, son opinion sur la question. (3)

Au Canada français.

Il y a une énorme consommation de films américains en comparaison de films français ou anglais. Par exemple, une ville de 50 000 habitants a six salles de cinéma. Toutes ont des programmes de cinéma américain. Certains cinémas auront occasionnellement des films anglais. Il y a une salle de cinéma français dans cette ville. C'est donc dire que la pénétration du cinéma se fait par le film américain. Certaines de ces salles ont un programme double qui commence le samedi et finit le mardi soir. Donc quatre films dans la semaine.

Préférences.

La majorité des gens préfèrent le cinéma américain au cinéma français. C'est évidemment entre ces deux cinémas que s'établit automatiquement la comparaison. On donne deux raisons à ces préférences : « Les films américains sont mieux faits, les batailles y ont l'air vraies, les assassins sont plus authentiques, les costumes mieux choisis, les décors plus beaux, etc... « ; les films américains « finissent mieux » que les films français ou étrangers.

Signification.

La jeunesse actuelle en particulier se retrouve davantage dans les films américains que dans les films français ou anglais. Ceux-ci lui sont d'ailleurs assez étrangers par un langage et des manières dont elle saisit difficilement le sens. Les films américains qui ont du succès et de la popularité : musical, détective stories, western, romance, etc. lui permettent une évasion facile. Elle est tout à fait satisfaite d'avoir ainsi à chaque film un ensemble de données sentimentales qui lui servent à fabriquer sa philosophie de la vie. (4)

Portée.

Le cinéma américain a une influence indiscutée sur le développement des habitudes de vie, le style des amusements, les relations humaines, les relations entre garçons et filles, le type de vie. Il a une influence aussi indiscutée sur la façon de s'habiller, de se maquiller. De plus, le cinéma américain a très souvent la capacité de montrer des types d'hommes extrêmement libres qui n'ont apparemment aucune angoisse intérieure et dont la vie se déroule sur un tableau de succès constants. Sur les jeunes, l'ouvrier en particulier, ce fait a une influence considérable. Beaucoup veulent délibérément ressembler à ces hommes, à ces femmes.

Prolétarisation.

Un fait plus grave et sur lequel peu de gens semblent avoir arrêté leur pensée : un grand nombre de jeunes gens de langue française ne comprennent pas la langue anglaise et sont parmi les clients les plus fidèles du cinéma américain. Ils ne semblent pas souffrir de ne pas comprendre complètement les dialogues. Il leur suffit de saisir le sens général de ce qui se passe sur l'écran. Beaucoup d'entre eux recomposent à leur goût le film qu'ils ont vu. Il sert de schéma à un travail imaginatif plus qu'il ne représente une œuvre finie dont ils ont compris le sens, la portée.

Nous croyons que ceci développe une espèce de prolétarisation intellectuelle. Le langage employé dans un film, pour pauvre qu'il soit, n'en fixe pas moins le sens du film et n'en transporte pas moins un certain nombre de valeurs culturelles. Ne pas comprendre le langage c'est en être réduit à l'interprétation fantaisiste des images. On pourrait donc parler de sous-prolétariat intellectuel au cinéma américain.

La quantité de sentiments auxquels ce cinéma peut référer est donc extrêmement diminuée. Le cinéma américain que le public aime davantage doit donc référer constamment à une espèce de langage universel constitué à partir de communs dénominateurs qu'il rejoindra chez le spectateur. Ces communs dénominateurs forment ainsi une espèce de langage universel très pauvre, d'ailleurs, dans ses symboles. Les spectateurs sont choqués lorsque des films différents viennent briser ce schéma habituel d'émotions qu'ils acceptent comme du cinéma et qui est pour eux le cinéma.

Ne serait-ce pas là la raison pour laquelle les spectateurs de tous les milieux que nous avons consultés ne semblent pas souffrir du fait que les films réfèrent à des modes de vie, à des façons de penser qui leur sont étrangères et dont ils imiteront les signes extérieurs. Personne ne semble troublé par des choses n'ayant aucun lien avec les habitudes de pensée de nos spectateurs comme le travail, les obligations familiales, l'évolution d'un amour, etc..., et qui forment très souvent le plus clair des films américains à succès.

Le fait le plus grave, c'est que l'influence du cinéma américain n'est pas concurrencée suffisamment par du bon cinéma étranger. Cette influence s'exerce aussi à peu près sans le frein critique qu'un puissant mouvement de spectateurs ou de ciné-clubs pourrait développer. Il y a peu de critiques systématiques et sérieuses faites sur le compte du cinéma américain.

Fernand CADIEUX.

Fernand Cadieux est sociologue et Secrétaire Général de la Jeunesse Etudiante Catholique

---

(3) Nous n'avons pas encore reçu de réponse de Monsieur Gilmore mais nous vous la communiquerons.

Monsieur Clyde Gilmore est un journaliste de Vancouver. Il fait au poste CBR une critique de cinéma très écoutée et qui est relayée sur tout le réseau de Radio-Canada.

(4) Des hommes publics, des évêques, ont parlé, il y a quelques années, du cinéma américain comme d'un véhicule d'une philosophie matérialiste. Sur toute la jeunesse en particulier on peut dire que le mirage des films « roses » du cinéma américain exerce un puissant attrait. Cela n'est pas un jugement neuf mais il peut seul exprimer la situation

L'UNESCO devant le cinéma

par
FRANCIS BOLEN
de la Division du Film et de l'Information visuelle à l'U.N.E.S.C.O.

Stimuler la production et la diffusion de films susceptibles de servir l'éducation, la science et la culture : telle est la mission confiée à une équipe de spécialistes recrutés par l'Unesco dans divers pays.

M. Ross Mc Lean était jusqu'à ces derniers temps à la tête de l'Office Canadien du Film, dont on s'accorde à reconnaître les grands mérites dans le domaine du cinéma documentaire. Il s'est vu confier au début de l'année la direction de la Division du Film et de l'Information Visuelle.

La nouvelle tâche qu'il assume avec le concours d'une poignée de collaborateurs est à la fois difficile et exaltante.

Difficile parce que — contrairement à ce qu'un vain peuple pense — nous ne disposons que d'un budget très réduit qui ne nous permet pas de nous lancer dans une vaste entreprise de production ou de distribution, ni, à plus forte raison, de donner une suite favorable à des demandes de subvention pour des projets cependant souvent dignes d'attention et d'intérêt.

Exaltante, notre tâche l'est dans la mesure où nous parvenons, par des moyens divers, à utiliser le cinéma au bénéfice du progrès humain.

En premier lieu, nous nous attachons à découvrir et à faire connaître les films pouvant contribuer à élever le niveau de vie matériel et spirituel des peuples ou de certaines classes de la société. Ces films sont plus nombreux qu'il n'apparaît à des esprits non avertis, mais ils restent souvent ignorés de ceux qui pourraient en faire le meilleur usage. Par la publication de catalogues et par un flot ininterrompu de lettres, ainsi que par des projections organisées au siège de l'Unesco pour les visiteurs de passage, nous avons déjà grandement aidé à une diffusion plus vaste de ces films. C'est dans le même but que nous constituons en ce moment une cinémathèque de consultation pour laquelle des envois précieux nous sont déjà parvenus. Au nombre de nos publications récentes, il faut citer celle consacrée aux films sur l'art, un catalogue international de films traitant de la conservation du sol et des ressources naturelles, ainsi qu'un « guide de discussion » sur vingt-cinq films relatifs à l'homme et son alimentation. Un nouveau catalogue de films sur le bien-être physique et mental de l'enfant vient de paraître. Il a été établi en collaboration avec l'Organisation Mondiale de la Santé.

Puisque nous en sommes au chapitre de l'édition, signalons ici que la Division des Moyens Techniques poursuit, de son côté, la publication de ses enquêtes sur la presse, la radio et le cinéma dans le monde, et annonce la sortie prochaine d'une étude sur les films pour enfants, cependant que la Division de la Liberté des Echanges prépare une étude sur les journaux d'actualités dans le monde, après avoir édité un bilan mondial en matière de presse, radio et cinéma.

La circulation internationale des films ne dépend malheureusement pas uniquement de la connaissance qu'on peut avoir de leur existence. Il est des barrières économiques et douanières; il est des obstacles monétaires. Les premières ne peuvent être levées que par des ententes intergouvernementales. La Division de la Liberté des Echanges a établi un projet de convention qui fut adopté par une Conférence Générale de l'Unesco et qui est actuellement soumis à la ratification des Etats-Membres. Cette convention doit permettre l'introduction en franchise douanière des films de caractère scientifique, éducatif ou culturel. Quant à la Division des Bibliothèques, elle a étendu au film son système de bons de livres. A l'aide de ces bons, les pays à devise faible peuvent acquérir de la pellicule vierge ou impressionnée dans les pays à devise forte, en soldant leurs commandes dans leur propre monnaie

Une réussite du cinéma indépendant : QUIET ONE.

(l'Unesco encaisse les paiements effectués par les acheteurs en diverses monnaies et règle les achats en dollars ou en toute autre monnaie désignée par les vendeurs).

Toutes ces initiatives s'accomplissent évidemment en liaison avec notre Division du Film.

Pour en revenir à notre propre activité, énumérons quelques réalisations récentes :

Nous avons terminé un film intitulé : *C'est ton frère* (Everybody's child - Es tu Hermano - Jedermans Kind), qui a été tourné en grande partie à Trogen, au Village Pestalozzi, et qui met en évidence l'œuvre bienfaisante des communautés d'enfants. Quatre versions (française, anglaise, espagnole et allemande) en ont été établies.

D'autre part, sous notre direction, des prises de vues ont eu lieu dans divers pays dévastés par la guerre. Il s'agissait de montrer ce qui a été accompli. Le matériel impressionné a été confié à la Commission nationale des Etats-Unis pour l'Unesco, qui s'en servira pour divers films de montage.

En Autriche, à l'occasion d'un séminaire international d'éducateurs, nous avons enregistré des scènes destinées à un film sur les méthodes et techniques de l'éducation des adultes.

Un producteur français a tourné, sous notre impulsion, un documentaire sur un chantier international de jeunesse aux Pays-Bas. Cette *Chanson pour Ameland,* qui a été accueillie avec enthousiasme par les délégués des Chantiers, entrera incessamment en exploitation. Nous nous efforçons de lui assurer une circulation mondiale.

Des séries de films fixes ont été élaborées et se trouveront disponibles quand paraîtront ces lignes. Les sujets traités se rattachent à la vaste campagne de vulgarisation de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme. Les titres en sont suffisamment explicites : les grandes étapes libératrices, l'abolition de l'esclavage, l'émancipation de la femme, la liberté de pensée et d'opinion, le droit à l'éducation à la vie culturelle.

Une de nos préoccupations permanentes est d'établir, de maintenir et de développer nos rapports avec l'Industrie et le commerce cinématographique, dans la mesure où ceux-ci peuvent contribuer à élever le niveau des masses. C'est ainsi qu'une collaboration fructueuse s'est établie avec les divers journaux d'activités cinématographiques. Ceux-ci introduisent assez fréquemment dans leurs éditions normales des sujets qui nous intéressent et nous en cèdent ensuite le métrage, que nous comptons utiliser dans des films de montage.

Un autre cas intéressant est celui du film de Nicole Védrès : *La Vie commence demain.* Nous avons facilité le travail de documentation de la réalisatrice par tous les moyens en notre pouvoir.

Notre plus vif désir est d'amplifier cette politique de collaboration. C'est pourquoi les professionnels du cinéma trouveront toujours chez nous un accueil compréhensif et empressé.

P.S. — Sur l'activité cinématographique proprement dite de notre Division est venue se greffer la mise en œuvre d'autres moyens visuels : la photographie et les expositions. Mais ce serait sortir du cadre de cet article que d'en parler ici.

" DEMAIN IL SERA TROP TARD "

par

LÉONIDE MOGUY

Pendant vingt-huit mois, j'ai refusé quatorze films, décidé à ne point céder avant d'avoir pu réaliser *Demain il sera trop tard* déjà annoncé sous le titre de *Jeunesse Innocente*.

Ce sujet traite de l'éducation sexuelle de la jeunesse.

Le projet en est bien plus ancien... il remonte à neuf ans, lorsque, après avoir lu certains contes écrits par Alfred Machard sur la jeunesse, je fus tenté par une sorte d'inspiration.

La première idée fut d'en faire un film uniquement à thèse, mais, en y travaillant avec A. Machard lui-même, cette idée se transforma peu à peu pour aboutir à une histoire d'amour poétique, entre deux jeunes êtres d'environ treize et quatorze ans. Ces deux enfants vivent dans un monde à part, ce monde que nous, adultes, avons oublié et duquel, par conséquent, nous avons oublié les règles et les lois psychologiques.

Il y a neuf ans, il était encore trop tôt pour traiter ce sujet. Aujourd'hui, en face de la déchéance générale de la moralité, conséquence inévitable de la guerre, cette question est devenue d'une actualité incontestable, et cela est tellement vrai qu'en Amérique le cardinal Spellman a senti la nécessité de faire distribuer dans les églises des centaines d'exemplaires d'une brochure consacrée justement à l'éducation sexuelle de la jeunesse.

L'ignorance des problèmes sexuels parmi les différents groupes sociaux est incroyable.

L'erreur commune consiste à ne pas satisfaire la curiosité de l'enfant, soit en le faisant taire, soit en employant des mensonges auxquels, par la suite, devront être attribuées ses probables perturbations morales. La puberté est, en général, l'âge critique. Une fois ce moment arrivé, il faut que l'enfant connaisse et accepte sa condition sexuelle, mais aussi sa connaissance de ce sujet pour qu'elle puisse prendre sa juste place dans sa jeune opinion d'adolescent.

Mon film veut justement soulever cette polémique et lutter contre les courants de l'hypocrisie bourgeoise, conséquence de vieilles coutumes des siècles lointains et désormais surpassés.

Entre la vie d'aujourd'hui, qui ne cache rien, et l'éducation d'hier, qu'on continue de donner aux enfants, il y a un abîme profond.

Hier, on s'obstinait à tout cacher à l'enfant, au lieu de lui faire connaître la noblesse de cette loi qui règle la génération. Les enfants d'aujourd'hui découvrent dès le commencement de leur vie les images les plus vulgaires sur la sexualité qui de nos jours remplissent librement certains bouquins, les affiches murales, le cinéma, la radio et jusqu'à la publicité commerciale.

De plus, les fameuses pin-up-girls, plus ou moins nues... en des postures ambiguës entrent dans toutes les maisons, sont à la portée de tous. Les siècles changent, mais les éducateurs, parents ou maîtres d'école, s'en tiennent encore aux systèmes d'il y a deux cents ans.

Par conséquent, les jeunes en sont les victimes; les maladies physiques et mentales sont souvent le résultat de cette ignorance, si bien entretenue par cette fausse éducation.

Nous ne pouvons rien changer à la vie d'aujourd'hui, nous ne pouvons qu'armer ces jeunes afin qu'ils puissent l'affronter sainement et honnêtement. Pour nous gens du cinéma, la plus noble des

Vittorio de Sica dans DEMAIN IL SERA TROP TARD.

tâches est d'éduquer le public, de le pousser vers une conception plus élevée des problèmes de la vie.

Ma satisfaction la plus intime est de ne m'être jamais éloigné de cette conception artistique, à commencer par *Le Mioche,* hymne à la maternité, jusqu'à *Prison sans barreaux,* 1938, premier film européen qui osa poser une question sociale ; ce fut ensuite *Conflits,* etc...

J'ai toujours essayé d'imposer un problème humain, de prendre ouvertement la défense de l'innocence et de la jeunesse, parce que je suis persuadé que si un jeune homme devient un criminel, ce n'est pas sa faute, c'est la faute de la société.

Malgré la délicatesse du sujet que je vais traiter dans *Demain il sera trop tard,* j'ai la présomptueuse certitude de pouvoir réaliser un film que tout le monde pourra voir. Les deux jeunes héros obéissent aux lois de la nature, éprouvent cette attraction mutuelle qui, depuis que le monde est monde, pousse les deux sexes l'un vers l'autre. La découverte de leur amour déclenche un conflit parmi les grandes personnes attachées à leurs diverses méthodes éducatives. La conclusion de l'histoire, qui pouvait être tragique, est une conséquence directe de l'attitude hypocrite adoptée par la bourgeoisie vis à vis de ce problème qui n'a rien de morbide, ni de conventionnel. Le cinéma n'a déjà que trop souffert du conventionnel. L'importance de la cinématographie italienne est surtout d'avoir su s'en libérer et d'avoir osé s'attaquer à une réforme qui aura des répercussions dans le cinéma mondial !

C'est pour cela que j'ai voulu venir en Italie et réaliser *Demain il sera trop tard.*

FESTIVALS

par

ANTONIO PETRUCCI

Directeur de l'Exposition Internationale d'Art cinématographique de Venise.

Parcourant d'anciennes notes prises pour une leçon d'histoire du cinéma qu'Alessandro Blasetti m'avait demandé de faire à l'Académie de Sainte Cécile (initiative de Blasetti qui devait donner, plus tard, naissance au Centre Expérimental de Cinématographie) j'avais retrouvé une situation intéressante d'Emilio Cecchi.

Parlant du cinéma, l'illustre critique admettait qu'il fût « un art, mais dans un sens médiat : au même titre que l'art dramatique, le funambulisme, la danse, où joue un ensemble d'éléments qui n'obéissent que jusqu'à un certain point à l'idée de style. « Une danseuse — disait-il — donnera le maximum de flexibilité aux lignes de son corps, elle défiera les lois de la pesanteur comme un papillon; mais elle ne pourra jamais faire du corps humain ce que firent avec un simple crayon, Utamaro et Botticelli. Un trapéziste nous fera penser à Toulouse-Lautrec et à Pollaiolo; un metteur en scène aux lumières de Rembrandt ou du Caravage. Mais dans l'opération même du souvenir, nous avons conscience de nous prêter à un maquillage optimiste de nos impressions. C'est la même chose, à peu près, qui se passe pour le cinéma. Et par le fait que la nature du cinéma est hybride et médiate, son esthétique est confuse, approximative, tissée de prétextes ».

J'ignore si par la suite Cecchi révisa son opinion, mais peu importe. Ce qui compte, c'est la date du texte : 1932*; j'ai tenu à le rappeler à cause de cela même.*

*En effet, cette même année, était diffusée de par le monde une affiche annonçant la « Première Exposition Internationale d'Art Cinématographique à la XVIII*e *Biennale de Venise ».*

Ainsi, pendant qu'un critique subtil et influent refusait au cinéma tout caractère d'art, Venise lui conférait — par un acte de courage dont on ne peut pas ne pas attribuer le mérite au Comte Giuseppe Volpi et à Antonio Maraini — ses lettres de noblesse.

Le fait devait être rappelé non pas tant parce qu'il représente une date importante de l'histoire du cinéma, mais parce qu'ensuite tous ceux qui, en Italie et ailleurs, ont écrit ou parlé de « Venise », ne se sont pas toujours souvenus de la dénomination, c'est-à-dire de la raison même qui fut la leur dès le début, des manifestations cinématographiques du Lido. Quel que soit le jugement porté ou à porter sur les dix Expositions qui se sont succédées depuis 1932*, il ne faut pas oublier que toutes — avec un succès plus ou moins grand, mais peu importe — ont été des Expositions d'art cinématographique et non des Festivals.*

En effet, si, en Italie, au cours de ces dix-huit années, des critiques ont été adressées aux divers organisateurs, elles ont toujours eu pour but de leur rappeler l'engagement initial.

J'ai été moi-même l'objet de ces critiques. Je ne l'ai pas rappelé dans l'intention de les réfuter ou de m'en défendre, car ce n'en était pas le moment, mais pour dire que, si je n'ai pu les accepter pour leur contenu, je les ai acceptées pour le souci qui les a inspirées et qui est mon souci même : conserver à « Venise » le caractère fondamental d'Exposition d'Art.

Aussi, quand j'ai entendu des représentants d'associations de ce côté-ci ou de l'autre côté de l'Atlantique, suggérer de discipliner les trop nombreux Festivals *qui se tiennent en Europe, ou quand j'ai lu dans des revues sérieuses des propositions du même genre, j'ai dû dire que la chose n'intéressait pas Venise. Ou qu'elle l'intéressait seulement pour rappeler que ce n'est pas un Festival qui se tient au Lido, mais une Exposition d'Art.*

Je n'entendais pas par là nier ou sous-estimer l'importance des Festivals, mais seulement répéter et affirmer une distinction qui doit être faite.

En effet, on ne saurait dire que l'objet d'une Exposition fût identique à celui d'un Festival. Enoncer le contraire reviendrait à nier que le Cinéma est un langage, un moyen d'expression qui peut être utilisé à la fois dans la création d'une œuvre commerciale, de propagande, d'éducation, didactique ou documentaire.

Quand les producteurs (et je précise : les industriels du cinéma) affirment qu'ils n'ont pas suffisamment de films à envoyer au cours d'une année à plusieurs Festivals, comprenant Venise parmi ceux-ci, je leur réponds que ce n'est pas exact. Ou, mieux, ce n'est exact que dans la mesure où ils continuent à confondre les intérêts commerciaux avec les autres. Autrement dit, ils estiment très souvent qu'un film est esthétiquement supérieur quand il s'agit de celui qui a coûté le plus cher, qui comprend dans son cast les noms les plus publicitaires et avec lequel ils se proposent de réaliser les plus gros bénéfices. Je ne voulais pas dire que cela fût illicite et injustifiable; mais ce n'est pas avec un tel critère que l'on prend part à une Exposition d'art.

Il n'est pas au monde un seul peintre qui pense participer aux Biennales d'Art Figuratif — pour rester à Venise — en y envoyant des affiches publicitaires ou des dessins de timbres-poste. Et les timbres comme les affiches peuvent pourtant être de très belles et utiles choses.

La quantité des films que les producteurs jugent bons n'a donc rien à voir avec l'Exposition d'art cinématographique de Venise.

Si l'on procédait, dans chaque pays participant, à une sélection vraiment rigoureuse, il ne serait pas rare de voir une nation ne présenter qu'un seul film, comme ce fut le cas pour l'Italie à la première Exposition.

« Venise » n'est pas une loterie dans laquelle les probabilités de victoire augmentent avec le nombre de billets achetés. Si les commissions chargées du choix des films dans chaque pays participant tenaient toujours compte de cette nécessité fondamentale on ne verrait plus le cas du producteur qui hésite à envoyer un film à l'Exposition dans la crainte que le jugement de la critique puisse lui être nuisible sur le plan commercial.

D'autre part, ce n'est pas « Venise » qui peut effectuer le choix dans le monde; ceci aussi bien pour des raisons d'égards pour les pays exposants, que pour des raisons de difficultés matérielles, l'Exposition met à la disposition des nations une salle et un appareil de projection, comme la Biennale met à la disposition des artistes les pavillons des « Giardini ». Elle ne se réserve que le droit d'exclusion pour les cas limites et se garantit par le droit d'invitation. Et ce fut justement pour souligner que l'Exposition d'Art Cinématographique est une Exposition d'Art que l'on a institué les Sections Spéciales (encore mieux définies cette année avec l'organisation d'une Exposition — distincte, même dans le calendrier — du film scientifique et du documentaire d'art), que l'an dernier a commencé la série des Festivals du film pour Enfants, que se sont ouvertes cette année, pour la première fois, les portes de l'Exposition-Marché. Au lieu de procéder à une présentation des films spectaculaires dans un lieu spécial, distincte par conséquent de l'Exposition d'Art, on pensa qu'il serait plus approprié — et plus pratique et intéressant pour les producteurs — d'instituer une véritable Foire *du film.*

Les producteurs de tous les pays eurent ainsi la possibilité de présenter leurs films aux acheteurs éventuels de tous les pays. Avec une seule projection, ils purent négocier la vente de leurs produits sur plusieurs marchés à la fois.

Et il n'y avait pas à craindre la critique, l'exposant était libre d'inviter à la projection — et donc d'en exclure — qui bon lui semblait, il n'y avait pas à craindre que le jury refusat un prix à celui qui, en toute bonne foi, estimait le mériter.

Les films de l'Exposition d'Art furent, par suite, moins nombreux que les autres années. Tant mieux, en un certain sens, car cela signifia que la sélection avait été plus rigoureuse et que l'idée erronée d'y participer comme à un quelconque Festival était en voie de disparaître définitivement.

Et l'on ne put, pas dire que Venise, à côté de l'Exposition d'Art, avait voulu créer un autre Festival ou quelque chose d'approchant car son intention était d'organiser au contraire — profitant de la présence de producteurs, distributeurs et exploitants du monde entier — une bourse d'achat et de vente des films. A notre connaissance semblable tentative n'avait jamais eu lieu jusqu'ici. Naturellement, ne furent pas exclus de la bourse *les films présentés à l'Exposition d'Art. Et le jour où la plus haute récompense du jury coincidera avec la quotation commerciale la plus élevée sera pour le Cinéma un grand jour que, je pense, tous voudraient voir.*

DIEU A BESOIN DES HOMMES
(Pierre Fresnay et Andrée Clément).

Pourquoi ?

par JEAN DELANNOY

Pourquoi « Dieu a besoin des hommes » ?

Parce que Dieu n'est pas seulement cet Esprit supra-terrestre qui règne en des régions inaccessibles parmi des Elus à son image.

Dieu est aussi et surtout cette grande main qui s'avance, largement ouverte, vers les pauvres créatures souffrantes et peu recommandables que sont les hommes.

Alors, direz-vous : « Les hommes ont besoin de Dieu » conviendrait plutôt.

Sans doute. Mais croyez-vous qu'en ces temps de persécutions religieuses, au moment où l'on voit sombrer tant de consciences, où le recrutement des prêtres est un problème pour l'Eglise, où les idéologies totalitaires tentent d'arracher les âmes en même temps que la vie, croyez-vous que Dieu n'ait pas besoin des hommes ?

Précisément, notre film conte l'histoire d'un pauvre pécheur que Dieu a eu bien de la chance de rencontrer, un jour de défaite, sur un ilôt perdu.

Nous n'avons pas fait un film apologétique. Une œuvre d'art n'a jamais voulu prouver quelque chose (sinon dans les pays où l'Art est « dirigé »). L'unité de conception, dans la

peinture primitive, par exemple, ne provient pas d'une action concertée, mais d'une unité d'inspiration servie par des moyens encore limités. D'un côté : la Foi inspiratrice. De l'autre : le manque d'imagination. L'art est inconscient, involontaire, imprévisible. Mais quelle force de persuasion dans son inconséquence même !

Le Cinéma qui est une forme de l'Art dramatique, n'échappe pas à cette règle. Son éloquence est faite d'inexprimé. Dès qu'il veut prendre parti, il perd toute efficacité. Sa faculté de grossissement devient vite, entre des mains maladroites, une arme à double tranchant, rendue plus redoutable encore par sa faculté d'expansion.

C'est toujours un ours qui pave le cinéma de bonnes intentions.

Tant de films, dits religieux, ont manqué le coche ! Tant de propagande souvent pour de si piètres résultats !

C'est à ce premier danger que nous avons voulu échapper en adaptant le roman d'Henri Queffelec Un recteur de l'île de Sein. *Nous nous sommes efforcés de ne pas faire un film religieux, au sens où l'entendent habituellement les spéculateurs de Dieu.*

Heureusement, l'œuvre de Queffelec s'y prêtait. Lui-même avait déjà évité l'écueil, grâce à une simplicité dans le récit et à une pudeur dans les sentiments qui sont les traits mêmes de sa personnalité probe et subtile. Queffelec nous a donné l'essentiel : le ton. Et chaque fois qu'au cours de l'adaptation, il nous est arrivé d'être un peu perdus au milieu des nécessités cinématographiques, il nous suffisait de relire une page du livre pour retrouver le fil, c'est-à-dire le ton; c'est-à-dire le fond du problème.

Ainsi le sens même de l'histoire, la nature du lieu, la qualité des personnages de « Un recteur de l'île de Sein » nous obligeaient, par avance, à refuser à Dieu a besoin des hommes *toute velléité démonstrative.*

Cela n'a pas toujours été sans mal. Il est si tentant de s'offrir de temps en temps, quelque morceau de bravoure où le moindre geste, le moindre mot ont un succès assuré.

Nous nous sommes refusés à la facilité, à l'apologie lénitive; nous avons voulu montrer, sans concession, tout ce qui peut s'affronter dans une âme pieuse, mais simpliste. L'important était pour nous que le public ressentît l'émotion profonde qui nous avait saisis en abordant un tel drame et non pas qu'il eût l'impression qu'on voulait le flatter, ou le gagner.

C'est dans cette objectivité de forme que nous avons caché la portée de notre film, afin que la vérité y soit plus exaltante à découvrir.

La manipulation des mystères sacrés n'est pas chose aisée. Pendant des mois nous avons mis pierre sur pierre pour que s'élève un édifice accessible à tous. Nos efforts ont abouti à cette chapelle romaine, à ce Tournus *cinématographique construit autant pour célébrer Dieu que pour le défendre. Nous avons voulu montrer la Foi à l'état pur, la profonde nécessité de la religion, même chez les êtres dépourvus de sens moral.*

Je souhaite que le spectateur moyen ressente ce besoin de Dieu que nous avons mis tout au long du film. Mais que l'on ne s'y trompe pas : c'est une histoire pour grandes personnes. Qui s'en plaindra quand on connaît l'infantilisme où se complait le cinéma ?

Il appartient aux adultes de guider les pas incertains. J'abandonne ce film aux mains des conducteurs d'âmes de tous les pays. Qu'ils le fassent aimer. Qu'ils l'expliquent au besoin.

Nul doute alors que Dieu a besoin des hommes *ne porte les fruits dans l'espoir desquels l'arbre a été planté.*

"DIEU A BESOIN DES HOMMES"

Quand le jury de l'O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma), ayant à choisir parmi une cinquantaine de films, lors de la XI^{e} biennale de Venise, décida d'attribuer à cette œuvre de Jean Delannoy le prix décerné chaque année au film qui paraît le plus propre à « favoriser le progrès intellectuel et moral de l'humanité », il avait conscience de soutenir vigoureusement un film qui susciterait de chaudes discussions. D'autre part, le fait que le prix soit décerné précisément par une organisation catholique devrait écarter toute fausse interprétation du film, car il semble que les fausses interprétations soient inséparables de son histoire. Tout d'abord, la biennale crut ne pas pouvoir faire passer ce film à cause de ses tendances anticléricales et dès qu'il fut admis les communistes triomphèrent dans un article d' « Unità » car ils croyaient avoir trouvé un film contre l'Eglise catholique. (Je me souviens du visage ennuyé de quelques communistes quand ils apprirent, le jour du couronnement des films, l'attribution du prix catholique). En disant que c'est là un film d'avant-garde, je fais état d'une conversation avec le régisseur qui avoue avoir développé son histoire sur le même plan d'audace intellectuelle que Graham Greene *(The Power and the Glory),* Georges Bernanos *(Journal d'un Curé de campagne)* et Gertrud von Le Fort *(Le Voile de Véronique).*

Cette remarque me paraît importante parce qu'elle met directement en lumière les deux problèmes essentiels du film : à priori, les livres de cette qualité intellectuelle n'atteignent le public qui s'y intéresse que parce qu'ils présentent un problème déjà au-dessus d'un certain niveau de compréhension. Le film ira à une foule bien plus vaste et dépassera la culture religieuse et intellectuelle de beaucoup de spectateurs. Second problème : dans un livre, c'est un cas isolé qui fait l'objet du récit; mais par suite des généralisations auxquelles donne lieu l'écran, la signification passe du particulier au général. Un prêtre devient exclusivement *le* prêtre, un laïc *le* laïc et un problème *le* problème. On ne peut remédier à ces deux dangers que par un commentaire, car le film n'est pas plus osé que la Bible pour la lecture de laquelle l'Eglise considère également comme indispensable un commentaire approprié.

Pierre Fresnay et Jean Brochard dans le film de Jean Delannoy.

LE PAYSAGE

Aucun film ne m'a inspiré autant que celui-ci le sentiment qu'on ne peut rendre par le film l'atmosphère religieuse qu'en y incluant le paysage, et j'ai pensé aussi au *Cielo sulla palude* (Maria Goretti) et au *Himlaspelat* suédois — peut-être simplement pour cette raison que, dans la création naturelle, le créateur est présent d'une manière infiniment concrète. Dans *Dieu a besoin des hommes,* le paysage est la condition préalable du récit. Car il s'agit du climat mystique de la Bretagne, perceptible à tout visiteur de ce pays rude et d'une beauté inhospitalière. Dans l'ancienne langue, il se nommait Armor, pays de la mer. A côté de la petite église se dressent deux menhirs qui, depuis longtemps, font eux-mêmes partie du paysage, témoins de temps reculés et obscurs, d'une antique religiosité païenne, et preuce que ce pays s'est toujours situé en un lieu où la terre conduit directement au ciel ou en enfer. L'île de Sein est petite ; les habitants sont vêtus de noir et demeurent là toute leur vie. Beaucoup d'entre eux ne sont jamais allés sur le continent et n'ont jamais vu un cheval. Ils ne connaissent que les mugissements de la mer qui, lors des raz de marée et de la tempête, coupe et déchiquette l'île. Celle-ci est surplombée de nuages bas et la fumée des tas de goëmon qui brûlent ne s'élève pas joyeusement, mais rampe avec mollesse sous le ciel. Nous sommes loin en arrière dans notre ère, non pas seulement de cent cinquante ans, compte d'horloge, mais peut-être d'un millénaire, peut-être de vingt siècles. Ces pêcheurs, les plus misérables de tous les pêcheurs bretons, ces hommes qui, sur une arête du pays, se défendent pour ne pas être engloutis par la mer, seraient alors les frères des chrétiens primitifs, des plus anciens défenseurs de la foi. Ils se nourrissent non seulement de la pêche, mais aussi du pillage des bateaux qu'ils font échouer par des feux trompeurs allumés sur la grève. La piraterie est leur second métier. Et le prêtre qui a tenu dix ans chez eux, essayant de les exhorter au bien, a finalement renoncé à tout nouvel effort, lui aussi, et il est parti dans sa barque en pleurant sur ce peuple endurci. C'est là que commence le film.

LE SACRISTAIN

C'est l'histoire du sacristain Thomas Gourvennec (Pierre Fresnay) qui prend indûment les fonctions du prêtre. Ce n'est pas lui qui en a l'idée, c'est la paroisse qui le contraint, le dimanche après le départ du prêtre à ouvrir l'église pour le service divin et à chanter le Credo avec les fidèles. Mais, l'ambition, l'esprit de calcul et la ruse paysanne commencent à s'agiter en lui. Il considère bientôt la paroisse de Sein comme *sa* paroisse. Il engage un nouveau sacristain pour l'office de sonneur et rompt avec la jeune fille qui voudrait l'épouser. La pensée d'assumer les fonctions sacramentelles du prêtre lui est encore étrangère, mais l'exigence de la paroisse le pousse toujours plus loin. Il doit exorciser les démons. Une femme en couches (sa belle-sœur), en danger de mort, réclame de lui l'absolution. Elle lui confie que son enfant n'est pas de son mari, mais d'un jeune pêcheur entreprenant. Il parle du haut de la chaire. Un être tourmenté, qui a tué sa mère folle, vient le trouver et lui demande le pardon que Thomas lui refuse : « Je ne suis pas prêtre ». Cependant son démon intérieur et la pitié l'entraînent toujours plus loin sur la voie pernicieuse: il s'exerce déjà à dire la messe pour le dimanche suivant tandis que, pour pénitence, l'assassin répare le toit de l'église endommagé par une violente tempête. Et au moment où Thomas veut s'arroger les droits les plus sacrés, le nouveau recteur arrive. Car Thomas a été une fois sur le continent, et à demi contre son gré, à demi soulagé de pouvoir ainsi peut-être se débarrasser de cette responsabilité inattendue, il a demandé un nouveau prêtre.

La réponse qui est donnée — après les expériences faites, l'archevêque n'enverra plus de prêtre — n'est que légèrement adoucie par ces paroles : on pourra en reparler. Et voici que le nouveau prêtre est là.

LE NOUVEAU PRETRE

Son bateau apparaît à l'horizon. Des gendarmes l'accompagnent. La population se montre hostile et méfiante quoique, chez plusieurs d'entre eux, la nostalgie d'un véritable homme de Dieu commence déjà à agir. L'assassin, croyant que les gendarmes viennent pour lui, se pend dans son grenier. Désespéré, Thomas se jete sur le corps déjà froid et murmure les paroles de l'absolution. Le prêtre ne veut pas donner une sépulture chrétienne à ce grand coupable qui s'est suicidé. Venu de l'étranger, il apparaît dur, brutal, sans indulgence. Mais il lance dans la discussion : « Moi aussi, je suis breton ». Il est taillé dans le même bois que ces pêcheurs, né dans la même indigence, mais différent d'eux par sa fonction qui seule compte. Je crois que ce film aurait commis une faute impardonnable s'il avait rendu le nouveau prêtre immédiatement attirant et sympathique, avec un visage souriant

selon la technique bien connue des prêtres d'Hollywood. Car ce n'est pas par sa personne que le prêtre persuade cette paroisse qui semble sombrer dans l'anarchie religieuse, mais en vertu de sa fonction, de la puissance qui lui est conférée par sa consécration. La paroisse, il est vrai, se révolte contre lui; cependant, les pêcheurs n'osent pas confier à la terre l'homme qui s'est suicidé; ils vont en pleine mer avec la flottille de leurs barques et abandonnent le mort à l'eau qui pardonne. Alors s'élève la grande question et elle trouve sa réponse dans l'appel de Thomas : « Et maintenant, on va essayer de se faire pardonner. Tout le monde à la messe... ».

LE BON DIEU EST DANS LE DETAIL

Le Bon Dieu est dans le détail : le mot est d'un Français et n'a peut-être jamais été aussi justifié que dans ce film. Car c'est un film où compte chaque nuance, chaque détail de la présentation, du dialogue, du déroulement du scénario. On peut voir que, parmi toutes ses fausses prétentions à la prêtrise, Thomas reste toujours le sonneur; il tressaille quand les cloches sont sonnées par quelqu'un qui n'est pas du métier. On remarquera que les signes des sacrements demeurent vides, sans contenu, et ne communiquent pas la grâce intérieure. Jamais je n'oublierai la scène de cette messe sans communication intérieure, et qui — pour employer un mot tout à fait brutal, mais juste — apparaît comme une mascarade (non par quelque absence de recueillement, mais par son manque de portée spirituelle, Et dans la scène où Thomas se jette sur le corps du suicidé et prononce les paroles de l'absolution, l'écho ne rend qu'un murmure insignifiant. Il n'en faut pas moins donner au film un acquiescement total. Les images les plus choquantes au premier coup d'œil sont sans doute celles où le nouveau prêtre répand les hosties contenues dans le ciboire et qui ne sont pas consacrées). En sortant, le prêtre pose le pied sur les hosties blanches, tandis que le sacristain les évite. On peut être heurté par la dureté du prêtre et ensuite lui donner raison : car la moindre émotion chez lui peut faire naître une révolte.

UN FILM RELIGIEUX

Depuis les deux films suédois, ***Himlaspelat*** et ***Ordet,*** on n'a jamais fixé autant de religiosité dans l'image — de la religiosité au sens absolument direct, non liturgique : comme une union entre Dieu et les hommes, comme un lien de la terre au ciel. Il n'est possible d'être homme que si l'on est uni à Dieu : c'est là une pensée du film concrétisée par l'image dans tous les gestes de ce pays qui unissent la terre au ciel, dans cette scène aussi où la tempête brise les bardeaux du toit de l'église, chasse la pluie à l'intérieur et remplit les bénitiers vides. C'est là, que commence le grand miracle de ce film : la religion rendue visible dans son sens chrétien primitif, mais sans que l'on oublie jamais que le prêtre qui administre les sacrements est l'intermédiaire entre Dieu et les hommes. Pierre Fresnay, le sacristain, est devant les bénitiers nouvellement remplis. Tombe-t-il à genoux parce qu'il est reconnaissant au ciel pour ce don inespéré ? Non — un rire douloureux, sort de sa poitrine : le don du ciel lui-même ne peut se passer de la main du prêtre pour se transformer en eau bénite. Rien de celà n'est dit; il est sans cesse procédé par allusions et sous-entendus. Mais les paroles aussi confirment constamment de manière indirecte le rôle du prêtre dont une reliogiosité, même primitive, ne peut se passer, et qu'un sacristain ne remplacera jamais. Thomas se défend contre les autres et contre lui-même : « Mais je ne suis pas prêtre ». Et au jeune homme qui confesse son crime, il dit : « Tu ne sais pas ce que c'est qu'un prêtre. Je commence à le savoir ».

UN CHEF-D'ŒUVRE

Ce film devrait prouver que, dans le domaine religieux, les films insuffisants du point de vue technique sont un échec. Seule doit suffire la maîtrise technique, la possibilité d'employer tous les moyens qui sont à la disposition du film et de les mettre en harmonie. Jean Delannoy a le sens des nuances, des expressions en demi-teinte et des détails. En la personne des interprètes Fresnay et Daniel Gélin (meurtrier de sa mère), il avait à sa disposition des acteurs de valeur qui ont répondu avec un enthousiasme visible à la tâche que leur imposait ce film : ils nous ont présenté des hommes tout d'une pièce, vraisemblables, et cependant porteurs de mystère. Les scènes de la fin, sur la mer, avec la flottille de pêcheurs, sont parmi les plus poétiques que le film français nous ait montrées ces dernières années; l'utilisation des locaux de l'église, la composition des images rprésentent une réalisation unique dans le domaine de la technique comme dans celui de la vision artistique. Je voudrais surtout écarter l'idée que ce film est tendancieux. « Dans ce film, me dit Jean Delannoy, je n'ai eu d'intentions ni pour ni contre l'Eglise. Ce que je voulais pré-

senter, c'est un récit ayant pour personnages des gens simples et leur besoin de religion qui les élève au-dessus de leurs péchés. J'ai essayé de faire de cette histoire une œuvre d'art, de la faire évoluer de la thèse à l'antithèse, comme le veut la loi primordiale de l'art dramatique. Les œuvres d'art n'ont jamais une tendance, jamais une intention, de quelque nature que ce soit ». Mais n'avons-nous pas doublement raison de nous réjouir que, dans ce film, la vérité artistique soit en complet accord avec notre vérité religieuse, précisément quand cet accord n'est pas un acte de la volonté, mais, dirais-je volontiers, de la grâce narratrice ?

GEORG GERSTER.

V[e] FESTIVAL *INTERNATIONAL* DU FILM *de LOCARNO*

Le Festival de Locarno, création d'après-guerre, a perdu cette année beaucoup de son prestige par suite de l'abondante dispersion de son programme. L'erreur provient peut-être du fait que les films devraient être présentés par leurs producteurs et non par les dirigeants du festival.

En passant en revue la contribution des différents pays, on se rendra compte de la pauvreté de cette manifestation cinématographique.

L'apport français n'a pas été brillant. *La soif des Hommes* est un film bourré d'invraisemblances et de fausses prétentions.

La Suède, avec le *Rôtâgg* nous a présenté une œuvre dont les personnages n'ont pas de vie propre. L'amour d'une mère pour son fils unique est médiocrement analysé.

Un film chinois, *La Ville interdite*, qui constitue un appel au nom de Tchiang-Kai-Chek à l'ensemble des forces du pays, nous semble peu typiquement national, et plutôt conçu pour les besoins occidentaux adapté aux façons d'Hollywood.

En ce qui concerne la contribution italienne, il y a peu à dire de films comme *Il Mulatto*, *Benvenuto Reverendo* et *Vent'Anni*, par contre *Domenica d'Agosto*, œuvre de Luciano Emmer, bien connu par ses films documentaires et artistiques, retient l'attention. Cette description d'un dimanche d'août à Rome, des faits et gestes des habitants, des rues brûlantes de soleil est extrêmement bien rendue et amène l'auteur à s'inquiéter du destin des travailleurs qui se croisent dans les rues de la ville.

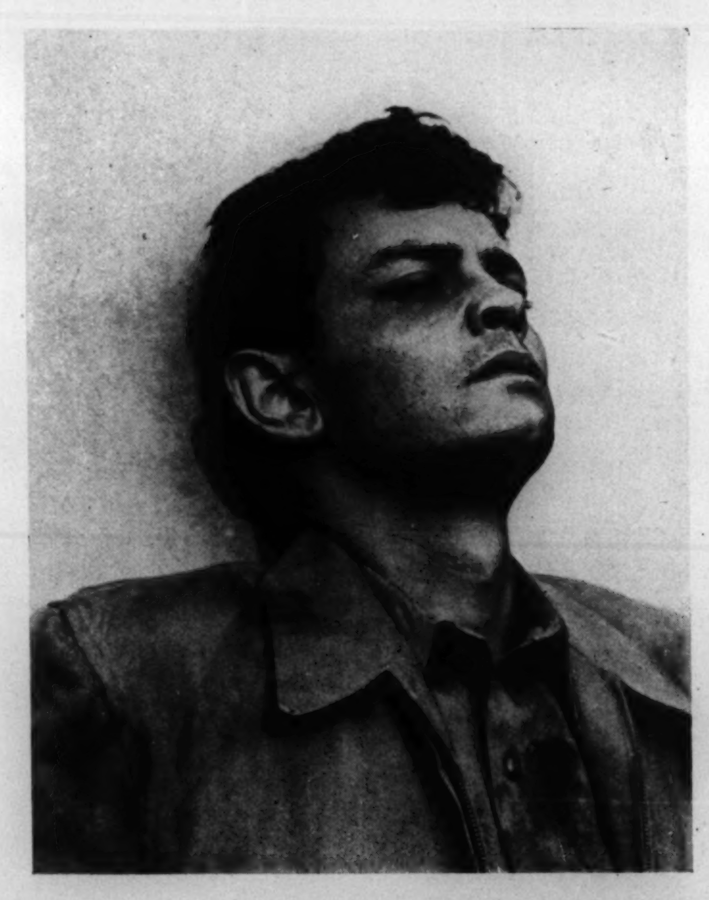
L'intérêt des films anglais réside moins dans *They were not divided* ou *Golden Salamander* que dans la tentative de Noël Coward de renouveler son expérience de *Brève rencontre* avec *The Astonished Heart*.

La production allemande est la pire de toutes avec *Nuhr eine Nacht* et *Des Lebens Ueberfluss*.

Les Etats-Unis ont envoyé : *Three came along*, film de guerre de Jean Negulesco, *When Willie comes marching home*, persiflage militaire de John Fords, *Not wanted* qui pose le problème de l'enfant illégitime, *Stagefright*, film policier d'Alfred Hitchcock, et *We were strangers*. On a déjà beaucoup parlé des quatre premiers; le dernier, de John Huston, agite la question de la liberté et de la tyrannie, donne au moins à la critique la satisfaction de s'occuper d'un film digne d'intérêt.

Il est indéniable cependant que la présence de certaines stars à Locarno, et les rétrospectives de films de Chaplin, de documentaires classiques de films d'art italien des premiers temps du cinéma, ont offert aux personnes présentes un fort instructif défilé.

(Notes de G. Gerster)



Un film de festival : LOST BOUNDARIES de Louis de Rochemont (Mel Ferrer).

CONGRÈS-PÉLERINAGE
de
L'ANNÉE SAINTE

L'Office Catholique International du Cinéma, en collaboration avec le Centre Catholique du Cinéma à Rome, a pris l'initiative d'organiser pendant l'Année Sainte un Congrès pélerinage des professionnels du film. Ouvert à tous sans distinction, cette manifestation se proposait d'unir dans une prière commune et dans un geste d'attachement aux plus hautes valeurs spirituelles, tous ceux qui conçoivent leur travail dans la profession comme une véritable vocation, et désirent qu'il serve à l'élévation morale et culturelle de l'humanité.

Bien que la date fixée pour le Congrès Pélerinage (26, 27 et 28 mai) se soit montrée assez défavorable en raison de l'activité intense dans la production cinématographique à cette époque, plus d'une centaine de participants venus de 22 pays différents se sont réunis à Rome, en répondant à l'invitation des organisateurs.

D'importantes personnalités de l'Industrie du Cinéma, ainsi que de la critique cinématographique et des mouvements catholiques du Cinéma ont tenu à faire ensemble le pélerinage du Jubilé et à manifester, au cours d'une séance publique tenue dans le cadre du Palais de Venise, l'importance qu'ils attachent aux valeurs spirituelles dans leur profession.

La place nous manque malheureusement pour donner ici un compte rendu détaillé de cette belle manifestation, grâce à laquelle le Cinéma fut présent dans l'impressionnante série des congrès et des pélerinages venus à Rome à l'occasion de l'Année Sainte. Dans la mesure du possible, nous tâcherons de publier les plus importantes déclarations qui ont été faites pendant le Congrès. Qu'il nous suffise de reconnaître en toute simplicité que certaines absences nous ont démontré à quel point nous avons encore besoin d'intensifier nos relations avec les milieux professionnels et en particulier avec les techniciens de la création cinématographique. Ceci n'empêche que le groupe réuni à Rome a pu prier également pour les absents en demandant pour eux toutes les grâces de l'Année Jubilaire.

C'est un agréable devoir pour nous de remercier tout particulièrement les Autorités Italiennes avec Son Excellence Monsieur Andréotti, Sous-Secrétaire d'Etat, chargé de l'Information à la Présidence du Conseil, qui a bien voulu prononcer un remarquable discours lors de la séance inaugurale au Capitole. Nous ne sommes pas près d'oublier son exhortation et avant tout sa phrase tellement significative, selon laquelle les Catholiques devraient se servir davantage des Caméras des prises de vues que des ciseaux de la censure. Notre reconnaissance va également à nos amis du Centre Catholique du Cinéma à Rome, dont l'infatigable Assistant Ecclésiastique, Mgr Albino Galletto, le distingué Président Professeur Luigi Gedda, le Secrétaire Général Ingénieur Ugo Sciascia, le Conseiller technique Com. de Feo, ainsi que l'architecte Avetta qui se sont dépensés sans compter pour rendre le séjour de leurs confrères étrangers aussi agréable que possible. Nous avons trouvé également un charmant accueil auprès de la direction générale du spectacle, représentée par l'Avocat De Pirro et le Docteur Scicluna, ainsi qu'auprès des dirigeants des grandes associations corporatives du cinéma italien avec en tête l'Avocat Monaco, Président de l'Association Nationale ds Industries cinématographiques et annexes et le Com. Gemini, Président de l'Association générale des Industriels du spectacle, qui ont organisé avec la collaboration de Dott Valignani et de la direction des Studios Cine-Citta un intéressant programme de visites des installations techniques du cinéma italien.

A l'occasion du congrès-pèlerinage, le Conseil Général de l'O.C.I.C. a tenu une réunion administrative à laquelle assistaient pour la première fois les deux Vice-Présidents Américains, Rév. Patrick J. Masterson, Secrétaire Exécutif de la National Legion of Decency aux Etat-Unis, et Ing. Federico Soneira, Président de Pax Films

de Montevideo. Parmi les décisions de ce conseil, signalons celle qui fixe le thème d'études pour une réunion qui se tiendra à la fin du mois de mai 1951 à Lucerne, Suisse, avec la participation d'experts invités et aura pour objet l'étude du rôle du Critique cinématographique dans l'éducation du public. A la fin de leurs travaux, les congressistes ont eu le réconfort de recevoir un message télégraphié du Saint Père dont nous publions le texte par ailleurs et qui comporte une importante directive en faveur d'un travail de plus en plus constructif dans le domaine de la production cinématographique *.

Jean-Louis Rondi

Un prêtre de mes amis me demanda un jour d'écrire, pour une revue qu'il dirigeait, un article traitant de la représentation du Christ à l'écran. Je lui fis remarquer que, plutôt que de revenir une fois de plus sur la question assez vaine de l'apparence physique de Notre Seigneur au cinéma, il me paraissait autrement important et actuel de parler de la présence spirituelle du Christ dans le meilleur cinéma contemporain, et, en particulier, dans celui que l'on continue de classer sous l'étiquette réaliste.

Mon ami parut stupéfait. Il n'aurait pas cru, disait-il, qu'un moyen d'expression aussi populaire que le cinéma ait pu soudain s'élever à de telles hauteurs. Mais c'est justement dans la mesure où il a eu à répondre aux exigences de masses de plus en plus conscientes, que le cinéma a fini par faire craquer les barrières étroites qui l'enserraient. Ce sont les hommes d'aujourd'hui, avec leurs souffrances, leur désespoir, leur soif de Dieu, qui ont fait jaillir du cinéma d'aujourd'hui cette nouvelle lumière à la faveur de laquelle ils ont cherché cette rencontre avec Dieu que leurs ancêtres demandaient aux tragédies d'Eschyle ou aux drames de Calderon de la Barca.

La guerre fut le monstre engendré par l'égoïsme universel. Morte la guerre, un immense désir a envahi le cœur des hommes, l'impérieux désir de retrouver cette charité sans laquelle l'homme se sent abandonné de Dieu : or Dieu, en l'an zéro de l'Europe, semblait vraiment perdu pour tous.

Révéler Dieu à l'homme est la haute mission qui incombe parfois aux poètes, et les poètes de l'an zéro surent comprendre que le langage le plus vibrant et le plus efficace que l'homme avait à sa disposition pour toucher le cœur de ses semblables était le cinéma, un cinéma capable de rappeler à tous le commandement suprême : dilige proximum tuum, et de ramener ainsi à Dieu, qui l'avait formulé, le cœur de tous. Les poètes du nouveau cinéma avaient pressenti que si, autrefois, l'amour de Dieu avait suscité l'amour du prochain, par une démarche voisine, en ces temps de souffrances, l'amour du prochain ramènerait l'homme à Dieu. C'est pourquoi, dans leurs films, ces hommes adressaient à leurs contemporains, sur un ton encore plus tragique et désolé, l'antique invocation de Saint Jean : si tu n'est pas capable d'aimer le frère que tu as sous les yeux, comment peux-tu prétendre aimer Dieu que tu n'aperçois pas ?

Dans quelle langue, avec quels mots, fut-il proféré ce discours qui s'adressait aux douloureux chrétiens d'aujourd'hui ? Avec les mots les plus simples, les plus impersonnels, les plus dépouillés, afin que chacun puisse les entendre et y trouver la réponse à sa propre angoisse.

Certaines situations ne souffrent qu'un seul argument, qu'une seule manière : pour venir au devant de la douleur de leurs semblables sans risquer de les offenser, ces poètes de l'an zéro leur racontèrent ce qu'ils avaient souffert exactement de la façon dont ils l'avaient souffert, s'abstenant de s'interposer entre eux et leurs malheurs par des interprétations superflues, sacrifiant leur personnalité à la tragédie commune. Le cinéma renaissait dans un acte de renoncement en faveur d'une solidarité nouvelle : il renaissait devant le spectacle de la

---

* TEXTE DU TÉLÉGRAMME DU SAINT PÈRE AU CONGRÈS PÉLERINAGE DES PROFESSIONNELS DU CINÉMA

« Abbé BERNARD, Président O.C.I.C. — Sa Sainteté agréant hommage filial Congrès Cinéastes Catholiques saisit occasion pour renouveler pressantes exhortations intensifier vigilance sur qualité morale films et travailler à production et diffusion œuvres irréprochables pour combattre ravages quotidiens cinéma immoral. Stop. Encourage tout cœur travaux OCIC accorde Président et Congressistes gage fructueuses activités paternelle bénédiction Apostolique. MONTINI. Substitut ».

douleur, trouvant dans son humilité le seul langage tolérable et efficace.

C'est ce cinéma consolateur qu'on a baptisé bien improprement néo-réaliste, du fait qu'il semblait, aux yeux de trop d'observateurs superficiels, emprunter certains thèmes et certains effets de style aux défuntes écoles réalistes européennes. Or le réalisme d'avant-guerre répondait le plus souvent à des exigences d'ordre esthétique et n'était qu'un moyen, calqué sur une apparence de vérité, pour atteindre à une forme d'expression plus subtile et plus raffinée; de ce soi-disant réalisme, le nouveau cinéma emprunte seulement, et dans une faible mesure, certains aspects formels, mais il ne s'agit ici que de moyens contribuant à affirmer une vérité qui les transcende : cette impérieuse nécessité de la charité chrétienne, seule capable de rendre aux hommes un Dieu que la furie de la guerre leur avait fait oublier, parallèlement à ces autres valeurs essentielles : la fraternité, l'amour, l'esprit de justice et de paix.

« Si tu n'es pas capable d'aimer le frère que tu as sous les yeux, comment peux tu prétendre aimer Dieu que tu n'aperçois pas ? », et Dieu, en effet, surtout dans les premiers films réalisés en Italie dans l'immédiat après-guerre, Dieu n'est présent alors que dans la mesure où son absence se fait tragédie : absence de charité, présence par contre, omniprésence de la douleur. Mais dans les derniers, dans les plus récents films italiens, le long chemin de la rédemption est parcouru. Dieu n'est plus absence, il n'est plus refus : il est acceptation et présence. Dieu soif, Dieu faim, Dieu force, Dieu amour, Dieu foi : après tant d'errements dans les ténèbres, l'homme a compris qu'il n'est pas possible d'aller à Dieu sans aller vers ses semblables, sans accepter de vivre sous le signe d'une charité toujours en éveil, qui impose la vie communautaire et le souci du prochain comme moyens essentiels pour accéder au salut et à l'harmonie avec Dieu. Mais avant d'admettre cette évidence, avant que l'homme accepte de déchirer son enveloppe d'égoïsme et de dire « fiat » à la charité et à la foi, il fallait que la grâce livrât dans son cœur son terrible et éternel combat : Mansit solus et ecce vir luctabatur cum eo usque mane.

Le cinéma — je fais allusion ici aux dernières œuvres de Rossellini — en est venu à affronter le problème de la grâce et à aborder le domaine de la conscience en mettant en lumière le terrible, l'éternel combat que celle-ci livre contre Dieu. Avec le cinéma italien d'aujourd'hui, Dieu s'impose enfin dans le triomphe de l'acceptation, dans l'humilité victorieuse de l'acte de foi qui suit la révolte, le refus, le désespoir.

Et, comme la présence de Dieu a fini par émerger de l'abîme même de son absence, son nom — dans un autre domaine important du cinéma italien — arrive à se faire entendre dans l'invocation aux valeurs qui participent de son essence même, et qui constituent la marque du plus authentique christianisme. « Alter alterius onera portate », a demandé l'apôtre au disciple du Christ, afin que tous puissent retrouver sur son visage les traits mêmes du Maître; ainsi l'une des voix les plus ferventes du nouveau cinéma italien ne se lasse-t-elle pas de répéter l'invitation de Saint Paul à la solidarité, une solidarité inspirée directement de celle du Corpus Christi Mysticum, qui nous rend tous responsables des actes de nos frères, de leur ascension vers la lumière de la grâce ou de leur chute dans les ténèbres du péché. Sciuscia, *et plus encore* Voleur de bicyclettes *(de Vittorio De Sica) dans lesquels certains ont voulu voir les traces d'une idéologie singulièrement étrangère à notre foi chrétienne, constituent un appel impérieux à la solidarité chrétienne; avec une rigueur implacable, mais aussi avec une bouleversante pitié, ces œuvres montrent jusqu'où l'homme peut atteindre lorsqu'il oublie qu'il a été créé à l'image de Dieu, et qu'il doit à tout être humain le respect et l'amour que Dieu réclame de lui. Ces films, avec ceux de Rossellini, sont ceux qui font entendre les voix les plus consolantes et les plus fraternelles dans le nouveau cinéma européen.*

Ce cinéma-là, dans la mesure où il s'est imposé de lutter contre l'égoïsme, l'indifférence et les intérêts inavoués des hommes d'aujourd'hui, se trouve en butte à l'incompréhension des uns comme aux attaques plus violentes des autres.

Beaucoup, comme il arrive trop souvent, ne considèrent que les apparences, s'hypnotisent sur l'aspect apparemment négatif de ces films, n'en cherchant pas, ou n'en percevant pas le message profond, et s'en vont, avec nostalgie, évoquer le cinéma optimiste d'hier, le cinéma serein, facile, superficiel de l'avant-guerre. Que ce soit sécheresse de cœur ou paresse d'esprit (l'une n'étant que trop souvent le complément de l'autre), l'attitude de ceux qui raisonnent ainsi pourrait se traduire de la façon suivante :

« durus est hic sermo », ce qui leur suffit à la rejeter.

D'autres, par contre, retrouvant dans certains traits, certains accents, certaines formules de ce nouveau cinéma, les traits, les accents, les formules mêmes qui les aident à caractériser leur programme politique, tentent de s'annexer ces œuvres dont ils dénaturent l'essence même, confondant volontairement la fraternité en Dieu avec la solidarité de classe, assimilant l'aspiration humaine au bonheur éternel et surnaturel au désir d'un bonheur terrestre et purement matériel. Il importe qu'aux uns, comme aux autres, la critique catholique sache répondre avec fermeté et compétence en un moment où le cinéma est devenu la voix dominante dans les arts de notre après-guerre.

Eclairer, expliquer, soutenir, défendre, combattre : tels sont les devoirs essentiels du critique. Le critique de cinéma — et particulièrement le critique catholique — se trouve aujourd'hui en face d'une mission qui — par la grâce de Dieu — se rapproche très fortement de l'apostolat. Dans le cinéma contemporain plus que dans n'importe lequel des autres arts, se fait entendre, vibre, résonne la parole de Dieu, sa voix même et la bonne nouvelle qu'elle propage. Le message, certes, n'est pas toujours exprimé directement : il aime à emprunter la forme de l'allégorie ou les détours de la parabole, à frayer son chemin parmi les doutes, les angoisses, les problèmes qui assaillent l'homme moderne. De combien de ferveur et de patience ne devra pas user le critique catholique s'il veut que ses contemporains écoutent, reconnaissent la parole de Dieu et lui répondent. Que de courage ne lui faudra-t-il pas pour lutter contre les faux prophètes, que de foi pour révéler la lumière là où ne semblent règner que les ténèbres, que d'honnêteté pour borner toujours son jugement à l'œuvre et ne pas se laisser entraîner à critiquer l'homme, lequel peut apparaître parfois en contradiction flagrante avec le message que délivre son œuvre.

Tous autant que nous sommes, à une époque plus ou moins lointaine de notre existence, nous nous sommes trouvés en face du choix des moyens mis à notre disposition pour réaliser notre salut, qui est le but essentiel et la raison pour laquelle la vie nous fut donnée. Et combien d'entre nous, après avoir choisi, n'ont-ils pas été assaillis par le doute et par la crainte : est-ce bien ma véritable voie, est-ce le chemin le plus sûr ? Au cours de ces dernières années, en face de ce Cinéma — que trop de gens considèrent encore comme un vain divertissement, sans le moindre rapport avec l'art, et dans lequel d'autres ne voient qu'un moyen plus ou moins honorable de gagner de l'argent — nous, critiques catholiques, nous avons senti s'affirmer en nous l'espoir d'avoir été guidés en suivant notre vocation.

Le cinéma s'est révélé un instrument efficace pour communiquer chrétiennement avec nos semblables, notre profession nous est apparue comme le moyen le meilleur pour faire notre salut.

Cependant notre tâche ne doit pas se limiter à séparer le bon grain de l'ivraie, à dissiper les équivoques et à redresser les préjugés.

« Euntes et docete »

Enseigner — en toute humilité — est, certes, l'un des principaux devoirs du critique, mais ce n'est pas le seul. Aujourd'hui, surtout, il est nécessaire que celui-ci « aille de l'avant », *afin que la bonne nouvelle ne se fige bientôt en un souvenir, le souvenir d'un art à la floraison soudaine, miraculeuse et éphémère. Il doit suivre sa route, le critique catholique, et montrer le chemin. Il doit veiller à ce que cette ferveur chrétienne, que la charité et l'amour ont fait jaillir dans le cinéma d'aujourd'hui, continue d'alimenter le cinéma de demain, et le prépare à de nouvelles victoires. Il ne faut pas que le critique catholique relâche un instant sa vigilance et permette aux durs de cœur, aux complaisants et aux lâches, aux faux prophètes de tous rangs, d'étouffer à leur naissance d'aussi grandioses espoirs. Sa voix ne doit pas cesser un moment de se faire entendre, de s'élever, avec fermeté et constance, contre toutes les spéculations commerciales, et de préconiser l'épanouissement de ce cinéma qui, présentant à l'homme une image à sa véritable mesure, lui restitue en même temps, comme dans la tragédie antique, la présence de Dieu.*

Si ce but se réalise, si après avoir eu la chance d'avoir été le premier à proclamer la bonne nouvelle du nouveau cinéma, le critique catholique peut, dans la suite, contribuer à assurer — par une vigilance sans relâche — l'essor d'un cinéma tout entier orienté vers le but suprême de l'art, qui est Dieu, fin ultime de tous les efforts terrestres, le critique catholique pourra dire alors, en toute humilité : Je te remercie, Seigneur, bonum certamen certavi.

(TEXTE DE L'INTERVENTION DE J.-L. RONDI)

Allemagne

LA MISÈRE SANS FARD

Documentaire sur les Réfugiés

Jusqu'à maintenant le documentaire **Asylrecht** (Droit d'asile) est resté ignoré du grand public. Il n'a encore été projeté que devant un petit nombre d'invités sous les sympathiques auspices du nouveau centre britannique d'information à Francfort-sur-le-Main. Sa présentation des faits est directe, brutale, impitoyable. Une version muette de ce documentaire, faite par la Section Cinématographique de la Commission Britannique de Contrôle en collaboration avec le Film Documentaire Allemand, sous le titre : **Exposé du problème des Réfugiés - La Situation en 1949,** a été présentée à Hambourg à la conférence du Conseil Mondial des Eglises. Elle y suscita un tel intérêt qu'on décida d'y adjoindre un commentaire parlé et d'en préparer la distribution publique sous le titre **Droit d'Asile.** A la Biennale de Venise le film fut honoré d'un prix spécial ; l'Académie britannique du Cinéma le classe parmi les six meilleurs documentaires de 1949. Post-synchronisé en trois langues : allemand, anglais, français, il est maintenant prêt à affronter une audience mondiale. Des copies ont été commandées par la Norvège, la Suède, le Brésil, l'Afrique du Sud, l'Australie et la Suisse ; Gralog en a distribué 120 exemplaires aux Etats-Unis. Il semble bien qu'une œuvre d'art va réussir ce que n'ont pu faire les articles de journaux, les éditoriaux et les rapports officiels : éveiller la conscience du monde.

Le commentaire ne porte aucune sorte d'accusation. Les explications du speaker ont la froide objectivité d'une émission météorologique. Les idées sont exprimées par des images inexorables qui elles aussi évitent toute emphase. Aucun doigt doctoral ne se lève pour souligner: « Ceci est inhumain ». Mais devant la répétition monotone des faits le spectateur affirme de lui-même : « Ceci est inhumain ».

La caméra erre à travers les châteaux du Schleswig-Holstein, dans les abris antiaériens sans air de la Rhénanie, parmi les camps de baraques en bois de la Basse-Saxe. Le projet d'une loi contre les publications immorales fait retentir très loin et très profondément dans la conscience des spectateurs un écho de dérision.

Peu de scènes de fiction — le film est d'une sincérité presque violente qui rebute l'imagination. C'est un état graphique de la misère, sans fard et sans recherche esthétique. Mais la représentation des faits atteint, dans sa brutalité dépouillée, un niveau artistique incomparable. Et cette qualité crée une sorte de révolte contre l'objectivité excessive du film ; on ne peut penser objectivement à la dégradation d'êtres humains, et dans ce film elle est décrite explicitement (mais ce qui pourrait être la faiblesse de ce documentaire en fait précisément la force).

Des copies de **Droit d'Asile** en 35 mm et en 16 mm sont disponibles pour la distribution privée (à la seule condition que les projections soient gratuites). La Direction de la Section Cinématographique de l'Eglise protestante a récemment annoncé (selon le service allemand d'information) que les tournées cinématographiques de l'Eglise allaient bientôt inclure ce film dans leurs programmes. Pour l'instant, peu de gens ont pu le voir, beaucoup peuvent ne pas désirer le voir. Mais personne n'échappera à son authenticité inexorable.

Autriche

SITUATION DU FILM

depuis 1945

A la libération de l'Autriche en 1945, c'était, au point de vue cinéma, le néant complet. Pas de films nationaux, tous les films allemands datant du national-socialisme étaient interdits et les films étrangers ne pouvaient être introduits parce que l'Autriche ne possédait pas de produits d'échange. Les entreprises cinématographiques des puissances occupantes comblaient ce vide, d'une façon qui n'était pas toujours heureuse. L'apparition sur les écrans d'un nombre excessif de films russes, sous-titrés, avec prédominance de thèmes politiques et très fréquemment au-dessous de la moyenne, a suscité pendant la première année d'après-guerre une propagande parlée contre les films bolchéviques, avec plus de violence souvent que ceux-ci ne le méritaient.

Tandis que le nombre des films russes dans les salles autrichiennes a baissé de 31 en 1947 à 19 en 1949, celui des films américains s'est élevé de 31 en 1947 à 150 en 1949 et devrait atteindre 200 en 1950 si les conditions générales du deuxième semestre correspondent à celles du premier. Comme presque aucun film américain n'avait pu être projeté de 1938 à 1945 et que ceux qui avaient paru avant cette date sont inconnus de la génération des cinéastes autrichiens qui s'est formée entre temps, les Américains ont la faculté de puiser ainsi dans un stock de 4 à 5.000 films.

Le public autrichien n'est pas défavorable au film américain. D'après un referendum ouvert dans un journal illustré de cinéma, ce sont les films *Johnny Belinda* (américain), *Hamlet* (britannique), *The Red Shoes* (britannique), *The Best Years of Our Lives* (américain) qui ont obtenu les plus nombreux suffrages, mettant ainsi trois films américains dans le groupe de tête. Les films suivants : *Waterloo-Bridge, The Hunchback of Notre Dame, The Bathing Beauty, The Song of Bernardette* et le film avec un chien comme personnage : *Lassie Comes back,* passent pour avoir été les plus gros succès des salles de projection.

Mais, en règle générale, les films les plus artistiques, les films d'intérieur ou psychologiques trouvent peu d'audience auprès du public autrichien, tandis qu'il est attiré par le film du Far West ou le film d'action. Ainsi *L'anniversaire* de Lubitsch a été un échec complet tandis que la

police a dû intervenir dans un cinéma de Vienne pour arrêter la ruée des jeunes lors de la représentation de *Frankenstein.*

Le public n'est qu'à demi responsable. Plus la trame du film est subtile, moins la synchronisation et les sous-titres permettent de le comprendre facilement. D'autre part, plus que tout autre, le cinéma américain possède un grand nombre de bandes qui satisfont les instincts des enfants et la soif de sensations des adolescents. Tant qu'il ne s'agit pas de production de grande classe, le public autrichien préfère les films anglais ou français aux américains, l'art continental se rapprochant davantage du sien.

Un autre facteur de cette surenchère c'est que l'importation de films américains ne permet aucune exportation d'échange. Il n'est pas possible, en réglement de cette importation et de celle des films de l'Europe occidentale, d'exporter des films autrichiens sur le marché américain. On ne peut encore prévoir s'il sera possible d'arriver à une formule permettant de répartir les frais de production en commun, comme cela a été le cas pour une production anglaise d'Alexandre Kordas qui, avec une troupe internationale, une direction et des techniciens autrichiens, a tourné au Tyrol un film anglais : *Das Wunderkind* avec Bob Henrey, sous la direction de Karl Hartls.

La production cinématographique autrichienne repose sur des bases fragiles. Elle a subi les fluctuations du pays. Ses débuts datent des années 1910 et 1912 et de la première guerre mondiale. L'apparition des premiers grands films à Vienne en 1919 a coïncidé avec la disparition de la monarchie austro-hongroise et le film national s'est trouvé privé de marché intérieur. Lorsque le plus grand atelier de production autrichien, qui porte aujourd'hui le nom de Rosenhügel, a été achevé en 1923 pour l'exécution des films muets, on ne faisait plus de films en Autriche.

Ces tragiques péripéties ont continué. En 1933 et 1934 alors que le film autrichien repartait de l'avant grâce aux deux productions de Willi Forst : *Leise Flehen Meine Lieder* (Symphonie Inachevée) et *Maskerade,* commençait la période d'asservissement économique de l'Autriche, obligée d'importer les films d'un partenaire politique qui travaillait à l'anéantissement du pays. De 1938 à 1945 il n'y eut aucun film autrichien.

En 1945 l'industrie du cinéma en Autriche n'avait d'abord aucun centre d'exploitation. Tous ceux qui existaient étaient considérés comme bien allemand et saisis par les Alliés. Sur ces entrefaites, les ateliers se trouvant sur les territoires occupés par les puissances occidentales furent restitués et remis en mains sûres. Mais le plus moderne et le plus grand atelier autrichien se trouve à Sosenhügel sous le contrôle russe et est exploité et administré par les Soviets.

Bien qu'en 1945 il n'ait été prévu aucune possibilité de production, on commença à tourner et déjà en 1946, quatre films furent achevés, en 1947, 13, en 1948, 25 et en 1949, 24. Jusqu'ici, en 1950, 10 films ont été terminés, 12 sont en chantier dont quelques-uns sont des productions réalisées en commun avec d'autres pays.

La dernière en date des « premières » de l'année 1949 a été *Wiener Madeln,* un film de Willi Forst, déjà commencé avant 1945 et dont les travaux ont duré près de six années. C'est un film musical en couleurs sur le compositeur de valses Michaël Ziehrer, et, bien que les russes considèrent leurs copies comme bien allemand, ce film a été considéré comme le film autrichien le plus représentatif de l'année 1949 et a obtenu la Coupe Sascha qui couronne la meilleure production annuelle et dont le jury est désigné par le Ministère de l'Instruction Publique.

Parmi les premières les plus remarquables du premier semestre de 1950, on peut citer : *Der Seelenbrau,* film réalisé d'après une nouvelle de Zuckmayer; c'est une délicieuse production, typiquement autrichienne, avec Paul Horbiger et le producteur suisse Heinrich Gretler; le film culturel de long métrage *Welttheater* sur Salzbourg, du Dr Max Zenenthofer, que les critiques ont désigné comme la meilleure production sur Salzbourg, ensuite un film qui a été présenté en Allemagne occidentale et mis en vedette par sa sélection pour Venise. Ce film a été réalisé d'après un passage de l'œuvre populaire du poête autrichien Anzengruber *Das Vierte Gebot* (Quatrième Commandement) dont les solutions du problème apparaissent naturellement aujourd'hui un peu antiques.

Parmi les films en chantier il y en a un de Paula Wessely, la plus importante actrice autrichienne, qui, pour pouvoir travailler librement en Autriche, a créé sa propre société de production. Le titre est *Cordula,* le thème est le poème « Kirbisch » d'Anton Wildgans.

Alfred Stôger tourne d'après un roman du poëte Waggerl le film : *Das Jahr des Herrn* (L'année de Monsieur) qui est réalisé dans la région de Wagrein, territoire de Salzburg. L'explorateur Hans Hass tourne à Port Soudan, en Mer Rouge, son premier film sous-marin : *Abenteuer im roten Meer* (Aventure en Mer Rouge). Georges Jacoby a tourné à Rosenhügel

son film en couleurs : *Das Kind der Donau* (L'Enfant du Danube), avec Marika Rôkk et, avec l'ensemble de la revue sur glace, le film *Die Zukunft tanzt* (L'avenir danse). Le matériel pour films en couleurs vient d'Allemagne occidentale.

La Guilde catholique du Film a produit un film de long métrage, sur la Sainte Messe : *Dan Grosse Geheimnis* (Le Mystère) et Wolfgang Liebeneiner commence en septembre à tourner un film sur l'Ancienne Autriche à propos du lieu de pélerinage de Mariazell avec un thème d'un réfugié apatride. C'est une production austro-allemande.

Toute cette activité qui, pour un aussi petit pays que l'Autriche, ne manque pas d'importance, repose sur l'espoir que le film autrichien pourra être exporté, avant tout, en Allemagne et qu'il sera possible d'utiliser les recettes réalisées dans ce pays.

Cependant sur le marché allemand on se heurte à l'âpre concurrence du distributeur américain. En juin, l'accord intervenu, après d'interminables difficultés entre les industries autrichiennes et allemandes n'a pas été ratifié par le gouvernement militaire de Francfort, de sorte que cette question vitale pour l'industrie cinématographique d'Autriche est de nouveau en suspens, et que le crédit de cette industrie, déjà fortement dépassé se trouve de nouveau en cause.

Aussi longtemps que cette situation se prolongera, il est impossible pour l'industrie autrichienne du film d'établir des projets. Elle doit se contenter d'improviser. Il est toujours à craindre que le film autrichien, après avoir surmonté les nombreux échecs de la période de spéculation, disparaisse au moment où le pays dont il tire sa substance se trouvera consolidé. Nous ne voulons pas nous y résigner.

LUDWIG GESEK.

Canada

Seuls, peut-être, les films documentaires de l'**Office National du Film** dont Jean Benoit-Lévy disait qu'il polarisait les efforts individuels, qu'il faisait éclore des talents nouveaux et assurait méthodiquement la distribution des films d'enseignement et d'éducation, ont porté au delà de nos frontières la présence cinématographique de notre pays.

Outre cet organisme du gouvernement Canadien, chacune des dix provinces du Canada possède son Office provincial du Film.

Dans la province de Québec, par exemple, le Service de Ciné-Photographie se confine à la réalisation de quelques bandes touristiques, artisanales et industrielles. Il distribue, par ailleurs, des films documentaires étrangers de première valeur, comme **L'Hippocampe** de Jean Painlevé, **Le Charron** de Georges Rouquier, etc.

Toutes les compagnies à fort capital ne sont pas disposées à commanditer des films poétiques, à l'exemple de ce trust de l'huile aux Etats-Unis, qui a permis au grand Flaherty de tourner son admirable **Louisiana Story.**

Mais plusieurs versent des sommes importantes lorsqu'il s'agit de produire, à leur compte, un film publicitaire. Aussi, il existe au Canada une firme qui se spécialise dans le tournage de films commerciaux et industriels : la Crawley Films.

La chronique de la jeune histoire du cinéma canadien constitue, en quelque sorte, un drame économique.

En 1945, un étranger arrivant au pays avec beaucoup de projets mais peu d'argent, réunit quelques actionnaires canadiens et fonde la compagnie Renaissance Films. Il tire de ses dossiers un scénario qu'il a écrit avec sa femme et le vend, sous un nom d'emprunt, à la société qu'il vient de former. Alors que nous n'avons, au Canada, ni techniciens ni studios ni appareils ni acteurs même, l'on s'apprête à donner le premier tour de manivelle au **Père Chopin.**

Fédor Ozep, réalisateur russe, arrive des Etats-Unis, fatigué, au terme de sa carrière. L'on transforme en studios un centre sportif ; des techniciens sont prêtés par l'Office National du Film ; des comédiens et des acteurs de la radio s'improvisent acteurs de cinéma, alors qu'on a retenu les services des vedettes françaises, Madeleine Ozeray et François Rozet. Les dialogues sont écrits par un auteur radiophonique, Jean Desprès.

Le Père Chopin, présenté en France sous le nom de **L'Oncle du Canada,** n'eut pas grand succès : Fédor Ozep se révélait, une fois de plus, metteur en scène sans imagination ; le film ne valait que par les images d'extérieur bien réussies et par quelques scènes isolées. Deux jeune canadiens, Guy Mauffette et Ginette Letondal, se montraient pleins de talent.

Les restes de Renaissance Films furent recueillis par M. Joseph De Sève, président de France-Film, la seule maison de distribution de films français au Canada.

Entre temps, quelques financiers, groupés par M. Paul L'Anglais, élisaient M. René Germain à la présidence de la nouvelle compagnie de cinéma qu'ils établissaient, Québec Productions.

On fit venir d'Hollywood une équipe complète de techniciens et des vedettes du cinéma américain, E. Dandime, Paul Lucas. Le film fut tourné simultanément en anglais et en français ; on choisit pour cette dernière version des artistes canadiens, Nicole Germain, Jacques Auger et Paul Dupuis. Ce dernier obtient, depuis quelques années (nous sommes alors en 1946), de brillants succès au cinéma anglais ; notamment dans **Johnny Frenchman,** aux côtés de Françoise Rosay, et dans le délicieux **Passport to Pimlico.**

Habituée à tourner dans des conditions matérielles faciles, l'équipe hollywoodienne ne s'intéressa que médiocrement au film, bâcla le travail, et se hâta de reprendre le chemin des Etats-Unis, laissant aux producteurs des centaines et des centaines de pieds de pellicule non-montée, dont la plus grande partie était inutilisable à cause de grosses fautes d'inattention. Dans deux plans qui devaient se suivre dans le film, Paul Lucas ne portait pas le même veston.

Les producteurs engagèrent alors Jean Boisvert, jeune canadien passionné de cinéma, qui alla apprendre son métier de monteur à New-York. A son retour, il essaya, dans ce brouillamini, de rétablir, un peu, l'unité du film.

A sa présentation devant les cinéphiles de Québec, **La Forteresse** reçut un accueil assez froid.

Cet insuccès financier ébranla la compagnie Québec Productions.

Les producteurs canadiens comptent beaucoup sur les spectateurs québécois, car les films étant produits en français — les deux compagnies sont canadiennes-françaises — ne sont pas montrés, ou guère, dans les provinces anglaises et aux U.S.A. ; d'autre part, il n'est pas payant pour les firmes canadiennes de projeter leurs films en Europe à cause du change et des fonds non-transférables.

Claude-Henri Grignon, l'auteur du roman-fleuve radiophonique le plus populaire chez nous, **Un homme et son péché,** porta à l'écran les personnages qu'il maintient laborieusement depuis dix ans sur les ondes. **Un homme et son péché** sortit en 1948 et le deuxième épisode de cette trilogie, **Séraphin,** qu'on nous montra cette année, n'étaient qu'une suite d'anecdotes incohérentes. Ces films nous découvrirent pourtant une jeune artiste très douée pour le cinéma : Suzanne Avon.

Le Gouriadec, réalisateur de ces films, ancien scénariste du cinéma français et metteur en scène de théâtre, ne donnait pas sa pleine mesure, par manque de métier.

Entre temps, M. Joseph De Sève avait renfloué Renaissance Films ; de vastes studios furent construits.

Un ancien metteur en scène de l'Office National du Film, Jean Palardy, avait écrit un scénario typiquement canadien, qu'il voulait réaliser à la façon de **Farrebique** de Rouquier ; l'insuffisance d'argent l'en empêcha.

Renaissance Films décida alors de filmer ce scénario sous le titre de **Le Gros Bill.**

Ce ne fut pas un chef-d'œuvre, mais le film pouvait soutenir la comparaison avec n'importe quel film commercial.

Juliette Béliveau, Maurice Gauvin et Ginette Letondal s'y distinguèrent.

René Delacroix, le metteur en scène, se révéla maître de ses moyens.

Jamais encore on n'avait vu au cinéma canadien d'aussi belles images ; il faut dire qu'elles étaient signées : Jean Bachelet.

Le Gros Bill apportait, en outre, la révélation du talent de notre compatriote Jean-Yves Bigras, réalisateur de la dernière séquence du film.

De son côté Québec Productions tournait **Le curé de Village,** émission radiophonique de belle tenue.

Avant de sombrer dans un impasse financière dont elle n'est pas encore sortie, la compagnie Renaissance Films produisit, en France, de concert avec Fiat Films, **Docteur Louise,** scénario de A. Vachet, mise en scène de René Delacroix, auquel participèrent trois artistes canadiens : Suzanne Avon, Heni Poitras et Jean-Louis Roux. Ce film prêchi-prêcha remettait en question, à mon avis, tout le sens et l'orientation du cinéma catholique.

Lumières de ma Ville de cette même compagnie, scénario de Jean-Marie Poirier, journaliste montréalais gagnant du concours de scénarios de Renaissance Films, dialogues de Rudel-Tessier et mise en scène de Jean-Yves Bigras et Roger Garand, n'a pas encore été montré.

Un Canadien anglais vient de terminer un film intitulé **Forbidden Journey,** dont l'intrigue se déroule dans le cadre de la ville de Montréal. En même temps, Québec Productions vient d'annoncer la mise en chantier, conjointement avec Electrique Film, de **Son Copain,** qui sera tourné en France et au Canada, avec René Dary.

Bien que les difficultés s'annoncent nombreuses, le cinéma canadien, on le voit, va exister.

Pour la seconde année, le Comité des Canadian Film Awards, établi par « La Société d'Education des Adultes du Canada » dans le but de récompenser et d'encourager les efforts cinématographiques du pays, vient de décerner ses prix.

Les gagnants sont les suivants.

Section des films produits pour distribution dans les cinémas (courts métrages) :

Premier prix : **Terre de Caën,** produit par l'Office National du Film et réalisé par Pierre Pétel.

Mention honorable : **Summer is for Kids,** produit par l'Office National du Film et réalisé par Stanley Jackson.

Section des films commandités pour exploitation non-commerciale :

Premier prix : **Science at your Service,** produit par l'Office National du Film et réalisé par Ronald Dick.

Mention honorable : **Zéro de conduite** (qu'en dirait Jean Vigo ?), produit par Crawley Films et réalisé par F.R. Crawley.

Section des films non-commandités pour exploitation non-commerciale.

Premier prix : **Family Circles,** produit par l'Office National du Film et réalisé par Morten Parker.

Mention honorable : **Children's Concert,** produit par l'Office National du Film et réalisé par Gudrun Parker.

Section des films amateurs :

Premier prix : **Mouvement perpétuel,** conçu et réalisé par Claude Jutras.

Mention honorable : **In the Daytime,** réalisation de Dorothy Burritt.

Prix spéciaux : **Primitive Artists of Haïti,** documentaire produit et réalisé par Réal Benoît et André de Tonnancour ; **Caprices en couleurs** (Begone Dull Care), réalisation de Normand Mac Laren.

Prix spécial pour effort de création cinématographique à Québec Productions.

La « National Film Society » du Canada, comme la « Cinémathèque française » et le « Musée d'Art Moderne » (National Film Library) des U.S.A., se propose de répandre la culture cinématographique en montrant aux véritables cinéphiles les classiques du septième art. Elle alimente ses sections de cinq ou six cents membres, dispersés dans toutes les villes importantes du Canada, et alloue les mêmes avantages à toutes les sociétés d'éducation et aux quelques ciné-clubs déjà existants.

Ses voûtes ne sont peut-être pas aussi garnies que celles de Paris ou de New-York, mais elle fait, chaque année, de nouvelles et toujours plus considérables acquisitions.

★

« Au cours de leurs études les écoliers français n'auront pas entendu une seule leçon destinée à leur apprendre comment on doit comprendre et comment on peut juger un film », disent Jean-Paul Chartier et le Père Desplanques quelque part dans leur livre, **Derrière l'écran.** N'y a-t-il pas là, dans les programmes actuels de notre enseignement, une lacune regrettable ? »

Depuis près d'un an il existe dans la Province de Québec une Commission Etudiante du Cinéma qui entend diriger son action vers les collèges, écoles et couvents en y fondant des ciné-clubs. Déjà quelques expériences ont été tentées avec succès.

La Commission tiendra cet été un stage d'études pour les animateurs et les futurs animateurs des ciné-clubs étudiants ; le thème de ces assises est : « Attitude humaniste en face du cinéma ».

Dans le premier numéro de « Découpages », cahiers d'éducation cinématographique que publie la Commission Etudiante du Cinéma, l'équipe responsable définissait ainsi sa position : « ...Dans le milieu étudiant nous pouvons apprendre à vivre par le cinéma et non pas de lui. Il peut devenir un facteur de vie et non de rapetissement, ce qu'il est trop souvent. Transformer l'attitude du spectateur, c'est déjà commencer la transformation du cinéma.

« Cette tâche est urgente. Toute notre génération se pose chaque jour la question. Se peut-il que nous la laissions sans réponse ? Par notre action présente, nous exerçons sur notre génération une action à longue portée qui peut être décisive ».

Parce que notre cinéma n'a pas encore de traditions, faut-il dire pour autant que nous sommes des arriérés **cinématographiques ?** Je ne le crois pas.

Le cinéma est devenu une réalité qui ne saurait désormais nous échapper, et qui, dès lors, engage les catholiques de notre pays — et du monde — à prendre une position énergique et sagace.

JACQUES GIRALDEAU.

Cuba

Ce trimestre s'est écoulé sous le signe de la médiocrité. A part quelques « premières » de films européens, tous les films ont laissé indifférents le public et la critique.

En outre, peut-on parler de « premières » ? Les films européens passent à La Habana deux ou trois ans après leur sortie en Europe; les exploitants doutent du succès de ces films, ils leur préfèrent des films à succès commercial assuré, américains et mexicains pour la plupart, argentins parfois.

Tel fut le cas de *Monsieur Vincent,* enfoui deux ans dans les coffre-forts du distributeur. Finalement, en mai dernier, le magistral film de Cloche passa dans un petit cinéma destiné à la présentation de documentaires, actualités et dessins animés. Malgré tout, le film tint l'affiche deux semaines, véritable record pour un film français à La Havane et il fut signalé comme une œuvre exceptionnelle par toute la critique, catholique ou non.

La *Symphonie Pastorale,* de Delannoy, fut présentée dans le meilleur cinéma de La Havane, sans doute à cause de la popularité de Michèle Morgan et du roman de Gide. L'accueil du public fut favorable.

Fabiola fut également privilégié : Présentation dans un cinéma de première classe, propagande très intense... Le public afflua, mais quitta le cinéma déçu.

Paisa de Rossellini fut également présenté en « première » différée... Malheureusement, le public cubain, habitué au faux réalisme du cinéma américain, ne saisit pas encore très bien le message du vigoureux néo-réalisme italien.

Stromboli attira un public alléché par le scandale suscité autour du film; le succès ne fut pas à la mesure de l'enthousiasme initial.

Zarabanda et *Quartet,* ont été bien reçus. Le premier avait l'apport de Stewart Granger — acteur moyen mais qui attire la gent féminine — et celui de Françoise Rosay.

Les productions américaines qui dominent presque complètement le marché, diminuent chaque jour de qualité. A cause de cela, peut-être, les Américains ont inondé le marché de « nouvelles copies » de vieux films à succès, présentées comme « premières », depuis les films relativement récents comme *Le Bon Pasteur,* jusqu'à la vénérable *Madre Tierra.*

Jenny — parmi les vraies premières — a été remarquée par son atmosphère poétique très réussie, malgré un scénario invraisemblable.

Ombres de Soberbia, feuilleton bien réalisé dans un soigneux technicolor, très discrètement interprété, a remporté un gros succès commercial.

Signalons encore *Adios a la vida,* célébré pour son réalisme; *Dos personajes fabulosos,* de Walt Disney; *Mas barato por docena,* histoire édifiante dont le succès était assuré par Clifton Webb, le populaire M. Belvedère. *La Rosa Negra,* en première sensationnelle, entouré d'une très grosse publicité, fut un grand succès... commercial.

Le Mexique nous envoie tous les mois les fims que l'on sait : Feuilletons comprenant des scènes de show de cabaret : *Poxbre corazon,* est à rejeter en outre par sa thèse favorable au divorce; ou films à atmosphère provinciale, foisonnant de « charros » et de « corridos » : *El Rancho de la Discordia,* histoire d'une banalité qui atteint à la sottise.

On a porté récemment à l'écran avec effronterie, les rythmes et les danses afro-cubaines : *Pina Madura* et *Rumba en télévision.* Les Cubains n'acceptent pas cette contre-façon de notre folklore.

La Malquerida et *Duelo en las Montanas* de Emilio Fernandez et Gabriel Figueroa unissent la perfection photographique de Figueroa, et les réussites techniques du « Indio » Fernandez, ainsi que les défauts remarquables de tous les deux, notamment en ce qui concerne les sujets.

Le cinéma argentin, qui depuis longtemps ne nous offrait rien d'intéressant, présenta *Nacha Regules* (tiré d'un roman très connu de Manuel Galvez), bon film soigneusement réalisé.

La Reina de Sierra Morena, le plus remarquable parmi les films espagnols, fut présenté dans le premier cinéma de La Havana. Ce serait un bon film, si ses réalisateurs ne s'obstinaient dans une technique rudimentaire de théâtre photographié.

Rincon criollo dernier effort de la production cubaine, reprend un sujet à succès du théâtre radiophonique, longtemps populaire.

On a annoncé deux nouveaux films cubains : *Siete muertos a plazo fijo* (genre policier) et *Cecilia Valdès* inspiré d'un roman classique de la littérature cubaine du XIXe.

L'Université de La Habana organisa, en juillet et août, un cours sur « Le Cinéma, Industrie et Art de notre temps », dicté par M. Jose M. Valdés Rodriguez, critique cinématographique du journal « El Mundi »; une série de films de qualité fut projetée avec succès à l'Amphithéâtre de la Faculté de l'Education. Quelques membres du Centre Catholique d'Orientation Cinématographique de La Havana suivirent ce cours avec beaucoup d'intérêt.

MANUEL FERNANDEZ.

Grande-Bretagne

Le film de Fatima est-il un présage ?

Quand Satan tenta le Christ il lui montra toutes les cités de la terre et leur gloire. Ce pouvoir diabolique de rendre visible à l'œil du croyant les lieux du monde les plus éloignés est en une certaine mesure réalisé matériellement à notre époque par le moyen du cinéma. Sur l'écran argenté passent les images vivantes des cités et des paysages les plus reculés et les plus remarquables ; et quand, à ces impressions visuelles s'ajoutent les sons surnaturels et merveilleux de langues et d'instruments inconnus, il est facile de supposer que quelque pouvoir magique issu de la malédiction de Babel est venu jusqu'à nous pour envoûter les peuples.

Certaines personnes intelligentes professent que le cinéma ne peut être qu'imbécile ou immoral et ne mérite pas l'attention d'un esprit chrétien sérieux. Hélas ! le cinéma a fait beaucoup de mal en attirant la jeunesse, comme le dit Pie XI « dans les voies du mal en glorifiant les passions et en éclairant la vie d'un jour faux ». Il est encore « susceptible de créer des torts et des mésintelligences entre peuples, classes sociales et races ; et la plus grande part de la production des usines cinématographiques est d'un niveau culturel assez bas ou manque de valeur esthétique.

Pourtant le cinéma est l'outil le plus apte à stimuler à la fois l'intelligence et l'imagination ; on doit donc l'utiliser dans la lutte pour le Bien qu'engagent les Chrétiens d'aujourd'hui. Les découvertes de la science donnent la mesure de la pénétration humaine dans les secrets du Créateur. Il n'est pas une loi physique, chimique, mathématique ou mécanique qui ne soit la propriété du Dieu qui nous a créés. Il en résulte que quel que soit l'instrument ou la puissance que l'homme découvre en se servant de ces lois ils sont déjà de plein droit le bien de Dieu et l'utilisation néfaste d'une découverte scientifique constitue un blasphème.

Pie XI souligne « qu'un bon film peut exercer une influence morale profonde sur ceux qui le voient. Non seulement il procure une agréable récréation, mais en outre, il peut susciter un idéal de vie noble, proposer des conceptions valables, répandre une connaissance plus exacte de l'histoire et des beautés de la Patrie et des autres nations, présenter la Vertu et la Vérité sous des formes attachantes, créer ou du moins favoriser la compréhension entre les peuples, défendre la cause de la justice et contribuer à la genèse « dans le monde d'un ordre social juste ».

Les splendeurs de la création ne sont pas moins glorieuses pour avoir été usurpées par Satan : le pouvoir unique que possède le cinéma de provoquer et d'étendre la connaissance des lieux et des peuple n'est pas moins précieux pour avoir été si peu utilisé pour la cause de Dieu.

Il est curieux de constater que si le cinéma a produit ces cinquante premières années bien des films à sujet religieux, il n'a pas révélé, je le crains, un seul film dont le but explicite ait été l'accomplissement d'un commandement divin.

Les films qui ont mis en scène des personnages, des lieux ou des sentiments religieux sont légion : la plupart sont oubliés. On a réalisé des Vies de Saints, des épisodes de la Bible, des adaptations de grands romans religieux d'auteurs catholiques comme **Fabiola, Quo Vadis, Ben Hur, le Signe de la Croix,** les **Dix Commandements;** ou bien **Le Chant de Bernadette, Monsieur Vincent, Saint-François d'Assise,** etc... Il y eut aussi quelques bandes sur les activités des missions, sur la Liturgie, sur la doctrine chrétienne, toutes excellentes à des degrés et avec des moyens divers. Des films catéchistiques et de distraction ont été réalisés sous les auspices du Père Basile Joseph, Frère des Ecoles Chrétiennes, connu par les historiens du Cinéma sous le nom de Henri Levesque.

Et voici un film qui se propose ouvertement de mettre à exécution autant que son moyen d'expression le lui permet, les vœux de Notre-Dame tels qu'Elle les exprime à Fatima. La réalisation de **Pélerinage à Fatima** est un acte de foi pour un grand nombre de catholiques de Grande-Bretagne et d'Irlande qui ont été amenés à concevoir que le cinéma peut être un moyen de propager la foi en combattant l'extension dans le monde du matérialisme athée.

Fatima et les étrangers événements qui s'y déroulèrent il y a un tiers de siècle, apparaissent comme un prodige dans notre monde complexe. Quand on suggèra au Catholic Film Institute d'entreprendre un film qui parlât de Fatima aux Catholiques de langue anglaise, la pleine signification de cette idée ne fut tout d'abord pas estimée à sa valeur. Les apparitions de la Sainte Mère aux trois petits paysans à la Cova da Iria, il y a trente-trois ans, causèrent un choc profond à ceux, croyants ou incroyants, qui étaient convaincus que les progrès de la connaissance scientifique avaient une fois pour toutes détruit les croyances religieuses populaires selon lesquelles des interventions miraculeuses s'étaient parfois manifestées en des temps et en des lieux différents. Et plus particulièrement, parmi ces interventions, celles qui s'associent au souvenir de l'Ecriture Sainte : l'apparition des Anges, les Prophéties, les violations manifestes et en plein jour des lois astronomiques qui gouvernent à la fois les règles du jugement et l'état des cieux.

L'idée d'utiliser l'écran pour répandre la dévotion à Fatima a pris naissance avec la Croisade du Rosaire de Fatima qui fut organisée avec la

collaboration du journal catholique anglais, « Universe », en 1948. On décida d'entreprendre un film de long métrage, dont le financement serait constitué par les dons de nos compatriotes. Inspiré par le succès de l'initiative qui avait assuré le financement de **Monsieur Vincent** en France et qui permit à celui-ci d'être produit malgré l'hostilité des magnats du cinéma, un appel fut lancé aux catholiques de Grande-Bretagne et d'Irlande qui firent de leurs dons un acte de dévotion à Notre-Dame de Fatima.

La réponse à cet appel fut instantanée. Des milliers de lettres affluèrent contenant les shillings, les demi-couronnes, les billets ; elles venaient de travailleurs, d'invalides, de retraités, de groupes de voisins, d'acteurs en chômage, de mères priant pour la conversion de fils dévoyés, de prêtres, d'évêques et d'archevêques ; chaque type d'individu était représenté et souhaitait contribuer à cet acte de foi et d'amour. En peu de temps les 5.000 livres auxquelles on estimait le coût du film, furent atteintes. Les donateurs ne pouvaient avoir aucun espoir de profit matériel : leur seule attente était l'amour de la Sainte Mère.

Les promoteurs actifs de cet effort étonnant étaient Miss Kathleen Rowland, critique cinématographique du « Universe » et le Père Hilary Carpenter, O.P., Provincial des Dominicains anglais et Président du Catholic Film Institute. Ils s'attaquèrent au scénario. Répondre aux milliers de lettres qui s'amoncelèrent constitua une tâche gigantesque. Finalement dix mille pétitions furent déposées à la châsse de la Cova da Iria conformément à la promesse qui avait été faite aux souscripteurs du film.

La production fut confiée aux soins de Andrew Buchanan, cinéaste qui possède une longue et valable expérience du film documentaire. Une des raisons qui nous fit choisir Andrew Buchanan pour cette tâche, fut sa conception personnelle de la production de films religieux, conception selon laquelle « des films qui s'adressent à l'humanité avec un autre dessein que de constituer une distraction ne doivent pas et même ne peuvent pas observer les normes et les règles qui président à l'industrie commerciale... Il m'a semblé, dit-il, que si l'on veut faire un film comparable aux plus beaux exemples de l'art religieux, un film qui soit mieux qu'une réussite technique, il ne peut sortir d'une machine commerciale mais seulement d'un groupe inspiré ».

L'équipe du Catholic Film Institute, réunie par M. Buchanan, s'embarqua pour Fatima à la Saint-Michel 1949. Auparavant, les caméras du groupe avaient reçu une bénédiction spéciale, au nom du cardinal archevêque de Westminster, par Mgr Craven, curé de Saint-James Church, Spanish Place, centre londonien de la dévotion à Fatima. Chaque jour une Messe de Fatima était dite à l'intention de ceux qui avaient contribué à la production du film comme de ceux qui, sur place, exécutaient pratiquement le travail. Presque tous les membres de l'équipe avaient à lutter contre la maladie ou contre d'autres ennuis, de sorte que travailler au film devint un véritable pélerinage.

Le film n'est pas une reconstitution dramatique des événements de Fatima ; ce n'est pas un film « joué ». C'eût été à notre avis manquer de goût que d'essayer de reproduire par des truquages cinématographiques les détails miraculeux de l'entretien céleste entre la Sainte Mère et les petits visionnaires. Nous avons tenté le plus difficile : utiliser le cinéma pour transmettre l'urgence du message de Fatima. Dans ce but, nous nous sommes attachés à rendre la vie comme on peut la voir aujourd'hui à Fatima « C'est par leurs fruits que vous les reconnaîtrez ». Nous montrons la vie des paysans portugais simples et dignes dans les montagnes autour de Beira. On les voit allant en pélerinage le long de la route qui mène de Batalna, l'ancien centre de la dévotion portugaise à Notre-Dame, à Fatima. Ils viennent par milliers à la Cova da Iria... Leur aspect, leurs façons de bivouaquer pour la veillée nocturne rappellent irrésistiblement les peuples nomades de l'Ancien Testament. Autour de la châsse de la Cova grandit un centre de prières : l'adoration perpétuelle ; une maison de retraite pour le clergé ; un collège des Missions.

Nous assistons à la construction de la basilique — méthode et matériaux rappellent l'érection des grandes cathédrales —. Nous visitons le site des apparitions et les maisons des trois enfants. Nous causons avec les sœurs de Lucia et avec les parents de Jacinta et de Francesco. Nous nous entretenons avec l'évêque de Leira qui nous montre une lettre de Sœur Lucia contenant les secrets qui doivent être révélés en 1960.

Au début du film Mgr Craven esquisse l'histoire de l'Apparition. Tandis qu'il parle quelques écoliers de Londres miment la scène.

Le film a-t-il une valeur artistique ? Quelles que soient ses insuffisances je suis sûr que Notre-Dame de Fatima l'a en sa sainte garde comme Elle a ceux qui y ont contribué et ceux qui à travers lui entendront l'appel à l'humanité qu'Elle a délivré à trois enfants de paysans.

Ce film, conçu avec la volonté d'en faire un outil pour travailler à l'établissement du Royaume de Dieu sur la Terre, doit atteindre son but. Si les catholiques de tout le monde libre sont amenés à prendre conscience que le cinéma peut être utilisé à des fins religieuses, nous assisterons à la transformation de cet art dont parle Pie XI en « un instrument efficace pour l'éducation et l'élévation de l'humanité ».

JOHN A.V. BURKE

★

LES ENFANTS AU CINÉMA

Enquête

Membre depuis deux ans et demi d'un Comité anglais chargé d'étudier les nombreux problèmes posés par l'assistance des enfants au cinéma et par les effets que les films ont sur eux, je pense qu'il convient de trouver le moyen de fournir un apport suffisant de bons films pour enfants.

C'est un problème mondial et non pas seulement anglais. En Grande-Bretagne l'industrie cinématographique a construit environ 200 clubs hebdomadaires donnant des matinées pour enfants. Malheureusement notre

Comité a découvert que trop de films déplorables, leur sont présentés. De nombreux parents envoyaient leurs enfants à ces projections et les approuvaient de bonne foi.

Près d'un million d'enfants vont chaque semaine à des représentations spéciales et 1.250.000 âgés de 5 à 15 ans, y vont deux fois par semaine ou davantage. Le Comité a décidé à l'unanimité que la moyenne des enfants allant au Cinéma est trop forte, même si seuls des films convenables sont présentés, car cela ne donne pas assez de temps à l'enfant pour s'intéresser à autre chose et peut nuire à son travail scolaire.

3.500.000 vont au Cinéma une fois par semaine ou plus; d'après le Comité c'est là une distraction normale à la fois pour les parents et pour des enfants. Environ 500.000 enfants vont régulièrement au cinéma trois fois par semaine ou davantage. Fait inquiétant. Cela signifie que ces enfants passent neuf heures au Cinéma, ou, que pendant les 10 années de leur croissance, ils passent 1 an 1/2 (composé de journées de 9 heures) à voir des films; et ceci à l'âge impressionnable de 5 à 15 ans.

Deux problèmes essentiels se posent en Angleterre : comment empêcher les enfants qui vont au cinéma ordinaire de voir des films brutaux et sadiques ou dont le sujet se rapporte à la traite des blanches ou à l'euthanasie ? Le Comité a recommandé, mais une loi est nécessaire pour que la chose passe à exécution, qu'il y ait un nouveau certificat de la censure, «X», pour de tels films, qui indiquerait qu'aucun enfant au-dessous de 16 ans ne serait admis à assister à aucun de ces films. Le second problème est d'éliminer les films trop terrifiants, trop sombres, ou ne convenant pas pour être présentés à des matinées d'enfants. Là encore le Comité a recommandé un nouveau certificat «C» qui donnera la garantie que ces films sont à la fois convenables et distrayants.

Le besoin d'une telle censure est excellemment démontré par des photographies d'un public d'enfants dont la plupart semblent terrorisés. 48 % des mères questionnées par notre Comité rapportèrent des cauchemars remarqués chez leurs enfants après des séances de cinéma. Le Comité a donc estimé que « les effets immédiats de crainte et de surexcitation sont si évidents qu'ils constituent en eux mêmes un important avertissement : avertissement aux directeurs de cinéma, afin qu'ils suppriment de leur programme pour enfants le film de série ou de long métrage dont l'intérêt est basé sur la violence : avertissement aux parents afin qu'ils contrôlent, dans la limite du possible, et aussi souvent qu'ils le peuvent leurs enfants et les tiennent à l'écart des films qui probablement provoquent des craintes particulières ou une faiblesse émotionnelle, crainte ou faiblesse dont ils savent que leurs enfants sont susceptibles.

Et, d'autre part : « La société ne doit pas négliger cette vraisemblance, à savoir que le Cinéma est un facteur dans cette force morale et sociale complexe, et aucune agence, même secondaire, ne peut ou ne doit éviter un sérieux retour sur elle-même en ce qui concerne ses standards et son sens de la responsabilité ».

La photographie infra-rouge a révélé le secret de faire de bons films pour enfants, en **montrant le petit nombre d'événements passionnants dont il est besoin dans un film spécialement fait pour enfants pour évoquer et maintenir leur intérêt.** La concentration dans les yeux de ces enfants est tout à fait extraordinaire quand ils assistent aux scènes les plus ennuyeuses et les plus tranquilles. Ces photos furent prises spécialement pour notre Comité par l'Office Central d'Information, avec la courtoisie de l'organisation Rank. Mon grand regret est que nous avons abandonné le projet de nous en servir.

Une des leçons les plus frappantes de ces études est que l'enfant qui semble le plus intelligent du groupe est celui qui réagit le plus violemment à tous les incidents du film Il est prêt à se cacher la tête, quand le garçon accroché à un rocher menace de tomber. D'autre part, l'ascension de pentes alpines est trop impressionnante pour une petite fille du second rang; sa tête a disparu. Comme tout le dialogue est autrichien et que les enfants sont anglais, il n'y a rien à ajouter de ce qu'ils entendent à leurs réactions — seulement les légendes des photos et ce qu'ils voient. Ces facteurs augmentent l'importance de ces séries. Sur la première photo, il y a déjà une concentration dans les yeux des enfants que plus d'un professeur serait reconnaissant de voir pendant sa classe. Bien que les enfants regardent seulement le « solitaire Alpiniste » leur disant au-revoir, leur concentration est déjà intense. Elle est même maintenue quand ils regardent simplement des groupes d'enfants discutant, les en-têtes dévoilant l'histoire par une phrase brève, telle que « Max est parti seul pour escalader le pic » etc...

Des enfants devant une scène de THE LONE CHIMBER.

Le degré de saisissement et d'excitation est **exactement parfait :** c'est le triomphe du film. Personne ne pourrait suggérer avec possibilité qu'il y avait quelque chose de trop effrayant dans les réactions des enfants en face de ces photos. Leur intensité montre également combien ils « vivent le film » : un enfant est en train de grimper, non seulement avec son imagination, mais aussi avec son corps. Etudiés conjointement avec les photos des enfants effrayés, elles montrent que le pouvoir du film est plus puissant que celui de n'importe quel autre médium, qui peut être amené à agir sur l'esprit d'un enfant, et établissent au-dessus de toute discussion le Cinéma comme puissance réellement très impressionnante pour le bien ou pour le mal, selon les films que voit un enfant.

En regardant ces photos il est facile de voir pourquoi tant d'enfants jusqu'à l'âge de 9 ou 10 ans pensent que le film est « réel » et comment cette réalité augmente l'influence du film, quelqu'elle soit. Maintenant que tous ces

faits concernant la production de films d'enfants sont estimés valables, le besoin d'un pool international de films pour enfants devient tout à fait évident. Le temps est venu pour des idées de pool, d'expérience matérielle et d'échanges de films. Depuis que j'ai été le promoteur de cette idée, j'ai reçu de partout les réactions les plus favorables, comme étant le seul moyen par lequel le problème d'un approvisionnement suffisant de bons films pour enfants peut être résolu. De Malte ! un directeur de Cinéma écrit : « Je pense que la seule réponse peut être dans la conception du pool international. Un pas aura été fait, qui produira probablement des effets d'une bien plus grande envergure que ceux qui peuvent être réalisés à première vue pour l'éducation et la distraction positive de la jeunesse dans le monde... Il pourrait être établi d'une manière constructive pour influencer les esprits des jeunes générations vers une plus large communauté humaine et aussi éventuellement vers une meilleure compréhension entre

Les mêmes enfants devant une scène angoissante...

les peuples des diverses contrées du monde.

En ce qui concerne les films pour adultes, je crois que si la photographie au rayon infrarouge était utilisée pour faire un test sur un public de grandes personnes, Hollywood et tous les producteurs apprendraient des leçons étonnantes et depuis longtemps périmées et qu'il en résulterait rapidement de meilleurs films. Si, grâce à la publication de ces photos et l'expression de cette idée dans la Revue Internationale du Cinéma, quelque autre expérience de ce genre est faite par les producteurs de différentes nations, je serai extrêmement heureuse d'en entendre parler.

HENRIETTA BOWER

Pérou

" JUANA DE ARCO "

Film magistralement réalisé, quant à la technique et à l'interprétation, telle est à Lima l'opinion unanime; mais l'œuvre en elle-même a suscité des controverses.

Maints spectateurs estiment que le film dénature les faits historiques et donne une idée fausse des personnes qui entourèrent Jeanne. Ils considèrent que le film ne cache pas son intention de provoquer des sentiments anticléricaux.

Ce jugement est plutôt hasardeux. On pourrait arguer que les milieux populaires peu cultivés et mal informés, ne sont pas en mesure d'établir des différences entre les diverses attitudes des prélats qui figurent dans le film et, donc, qu'ils risquent d'attribuer les défauts, l'idéologie et les actes de quelques membres du Clergé à tous les ecclésiastiques qui participent au procès.

Je crois, pourtant, que le public non cultivé ne s'arrête généralement pas à cette sorte de considérations et qu'il se borne à regarder simplement les images qui défilent devant ses yeux. Et si quelque mauvaise influence pouvait se faire sentir à un moment donné, elle serait effacée par les scènes pleines de sentiments élevés, par le souvenir des splendeurs de la Cour de Chinon, par la simplicité des villages de la Lorraine et par le fracas des combats.

Il est inexact que le film veuille ridiculiser l'Etat Ecclésiastique.

Comme il est dit dans un article de William H. Mooring, c'est « un film sans époque, dont le message est éternel ». La scène de la mort de Jeanne remplit l'âme d'une sensation mystérieuse de paix et de douceur, rarement éprouvée au cinéma. C'est un film qui se ne démodera pas.

ESTHER V. HABICH.

Portugal

La production cinématographique annuelle du Portugal ne dépasse la demi-douzaine que depuis peu.

Destinée à un très petit nombre de salles elle a un caractère très populaire de façon à garantir les capitaux investis dans les films. Ce sens populaire communique au dialogue des tonalités que les Portugais seuls peuvent dûment apprécier. Le Brésil, dont la langue devient un dialecte ou une corruption du Portugais, ne peut donc pas estimer les comédies populaires portugaises et ne leur ouvre pas un marché intéressant. Les films portugais ne triomphent au Brésil qu'à condition de développer un sujet de culture portugaise à racine brésilienne : Cas de *Camoëns,* grande production portugaise présentée simultanément dans 11 salles de Rio de Janeiro.

Les films portugais à caractéristiques populaires vont chercher une bonne partie de leur inspiration dans les diverses contrées de ce pays fortement contrasté, où les capes noires des étudiants de Coimbra, Université du XVI^e^ qui conserve un trésor de traditions académiques, contrastent vivement avec les tâches vermillon que font dans les foires de légumes, aux alentours de Lisbonne, les vêtements masculins.

A 100 kilomètres de Lisbonne, des deux côtés du Tajo, s'étend une vaste plaine « *à Leziria* », où croissent les lourds épis de blé, où paissent par milliers les célèbres taureaux de race destinés aux courses portugaises et espagnoles. Superbe, sur son cheval de race, dans la « leziria » éblouissante de soleil, le « *campino* » est l'homme qui maîtrise cette nature par le pouvoir du fer et du muscle.

Cette région si pittoresque, le *Ribatejo* a souvent inspiré les cinéastes portugais, qui en 1934 tournèrent *Gado Bravo* (supervisé par Max Nossek; en 1946, *O homen do Ribatejo,* et en 1949 *Sol e touros* et *Ribatejo.*

O homen de Ribatejo est réalisé par Henrique Campos, ex-acteur de théâtre devenu réalisateur, né dans la capitale de cette région et qui aime adresser de véritables hymnes à sa terre natale. Le film raconte l'histoire des amours d'un « campino » et de la fille du maître; l'argument permet

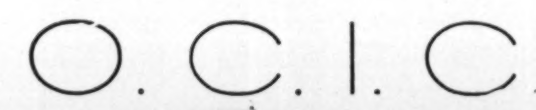
d'esquisser quelques aspects de la lutte de classes et les préoccupations qui dominent le «campino»: Les taureaux, le maître, la famille.

Avec les mêmes personnages, Henrique Campos donna son deuxième film sur cette terre étrange : *Ribatejo*, dont le sujet tourne autour de la loyauté des habitants du *Ribatejo* envers leur pays, et des conflits entre employés et employeurs.

Le film est remarquable par l'architecture solide et l'équilibre d l'argument, par la vigueur de la réalisation, par la justesse des séquences de bravoure et par la photographie de César de Sa Isto. Parmi les interprètes, Alves da Costa incarne admirablement l'ex-majordome retors. Eunice Munoz et Virgilio Teixeiras savent vivre leurs rôles. Virgilio Teixieras est le jeune premier numéro un du cinéma portugais où il gagne une place méritée par ses interprétations en Espagne, au Portugal et même en Angleterre où il fut appelé pour le film *The bad Lord Byron* (Production A. Rank).

Par ses caractérstiques nettement portugaises, *Ribatejo* est un des rares films de classe internationale de la production portugaise.

JORGE PELAYO.



COMPOSITION DU JURY

Le Comité Directeur de l'OCIC, réuni à Rome en mai 1950, avait désigné 7 personnes de nationalités différentes, dont 3 ecclésiastiques, pour composer ce Jury.

A la suite du désir exprimé par le Saint Siège de voir les prêtres et religieux s'abstenir complètement de paraître à l'Exposition Internationale de Venise, les ecclésiastiques pritivement désignés ont été remplacés par des laïcs, et le Jury s'est trouvé composé comme suit :

Présidente : Mlle Yv. de HEMPTINNE (Belgique), Secrétaire Générale de l'OCIC.

Membres : Miss K. ROWLAND (Grande-Bretagne), critique cinématographique; Srta M. ECHEGOYEN (Uruguay), étudiante à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques de Paris, correspondante de la revue « Tribuna Catolica » de Montevideo ; M. B. RASMUSSEN (Danemark), critique cinématographique, membre correspondant de l'OCIC ; M. J.P. CHARTIER (France), réalisateur de films; rédacteur en chef de « Radio Cinéma » ; M.T. VASILE (Italie), critique cinématographique, membre du Centro Cattolico Cinématografico ; M. G. GERSTER (Suisse), critique cinématographique.

ATTRIBUTICN DU PRIX

Aucun des films présentés en compétition ne satisfaisait pleinement le Jury. Certains d'entre eux, dont la thèse ou les intentions étaient excellentes, ont dû être écartés en raison de leur moindre valeur. (Domani é troppo tardi - Francesco, Giulare di Dio - Morning Departure...).

Deux films restaient dès lors en compétition pour nous : « JUSTICE EST FAITE », et « DIEU A BESOIN DES HOMMES ».

Le premier est un film très intéressant — il a d'ailleurs obtenu le grand prix officiel — qui traite du double problème de l'euthanasie et de l'insuffisance de la justice humaine. Bien qu'il exprime de façon assez favorable le point de vue catholique, il ne nous a pas paru apporter aux graves problèmes soulevés une réponse très valable.

Le second, « DIEU A BESOIN DES HOMMES », est un film très beau et très prenant, capable, malgré ses déficiences et dans l'état actuel de déchristianisation ou d'indifférence des masses, de réveiller le sentiment religieux, le besoin du prêtre et des sacrements, la notion et le regret du pêché, par la manière bouleversante dont il illustre la signification de la confession, de la communion et de la pratique religieuse en général, et par la présentation qu'il fait du prêtre comme intermédiaire nécessaire entre Dieu et les hommes, même s'il n'est pas humainement sympathique.

C'est pourquoi nous avons décidé d'attribuer à ce film le Prix de l'OCIC, avec les importantes restrictions suivantes :

« Le Jury de l'Office Catholique International du Cinéma,
« après avoir examiné les œuvres présentées en compétition
« officielle à la XI[e] Exposition Internationale d'Art Cinéma-
« tographique de Venise,

« bien qu'aucune de ces œuvres, quels que soient leurs
« mérites respectifs, ne corresponde pleinement à l'esprit du
« Prix spécial de l'OCIC destiné à couronner le film « le plus
« capable de contribuer au relèvement spirituel et moral de
« l'humanité,

« désire cependant rendre hommage à l'un des efforts les
« plus remarquables en vue de porter à l'écran, à travers un
« cas d'espèce particulièrement délicat, le témoignage d'une
« foi vivante et de l'impérieuse nécessité de la pratique reli-
« gieuse basée sur les sacrements,

« et décide en conséquence d'attribuer le Prix spécial de
« l'O.C.I.C. au film

DIEU A BESOIN DES HOMMES

Quelques considérations extérieures au film nous ont en outre guidés dans notre choix :

1) L'impression produite sur le public par ce film, qui est appelé à une belle carrière, dépendra presque entièrement de la façon dont il lui sera présenté, notamment par la presse. Il ne défend pas, en effet, une doctrine ou des idées fausses, et son seul danger est une mauvaise interprétation par une partie du public. Le fait de lui avoir attribué le Prix de l'OCIC incitera les journalistes à remarquer et à mettre en lumière ce en quoi il se rapproche de nos conceptions.

2) Il serait très regrettable de laisser les adversaires de l'Eglise s'emparer d'un tel film, et il semble au contraire beaucoup plus opportun de nous emparer nous-mêmes de tout ce qu'il offre de positivement chrétien, pour le mettre en valeur avec les commentaires qui s'imposent.

3) Le fait d'avoir attribué le prix à ce film nous permettra presque certainement d'obtenir du producteur certaines améliorations très notables, soit par une modification du prologue existant, soit par la suppression de deux brefs passages susceptibles de choquer le public catholique. Les premiers pourparlers engagés à ce sujet avec le producteur sont très encourageants. C'est d'ailleurs dans la mesure où nous obtiendrons satisfaction que nous donnerons nous-mêmes notre appui au film au cours de sa carrière : remise plus ou moins solennelle du Prix, avec ou sans restrictions, organisations de galas, etc.

ABSENCE D'ECCLESIASTIQUES

L'exécution de notre mission a été rendue vraiment plus difficile par l'impossibilité où nous nous trouvions de demander l'avis d'un prêtre compétent en matière de cinéma et ayant vu les différents films en compétition.

Le choix était peut-être particulièrement difficile cette année, car les films retenus pour leur valeur incontestable posaient des problèmes religieux et moraux très graves et complexes sur lesquels nous n'étions pas absolument sûrs de porter un jugement exact.

L'absence de tout prêtre au moment de la décision finale nous a paru vraiment grave, et nous avons estimé qu'il faudrait éviter à l'avenir de laisser l'entière responsabilité de l'attribution du prix à un jury uniquement composé de laïcs.

Yv. de HEMPTINNE,
Secrétaire Générale de l'OCIC
Présidente du Jury 1950.

HOCHE PRODUCTIONS (RAY VENTURA)

PRÉSENTE

Le film qui a bouleversé l'Amérique!

AVANT DE T'AIMER

"NOT WANTED"

UNE PRODUCTION IDA LUPINO

LE ROMAN D'UNE FEMME TRAHIE
PAR L'AMOUR, PAR LA VIE... PAR VOUS ?

DISTRIBUTION

PARIS : LES FILMS VOG — **PROVINCE** : LES FILMS CORONA

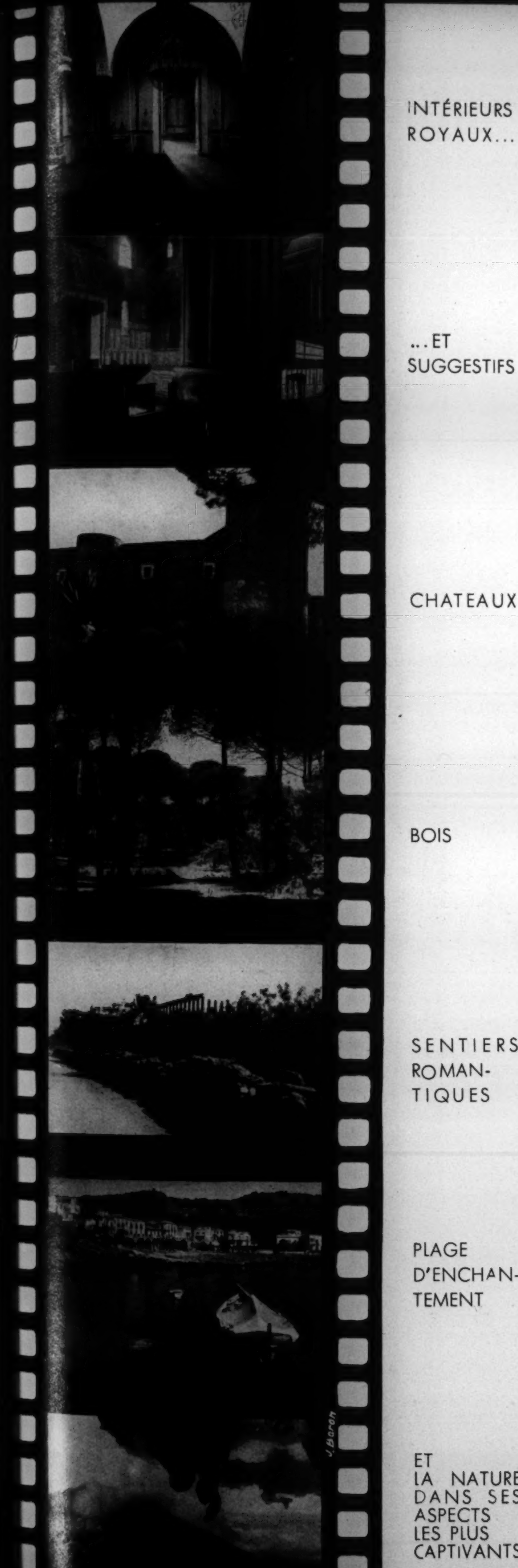
CE FILM DE SÉDUCTION EST RECOMMANDÉ
AUX "MOINS DE 18 ANS"

Un scrupule social — et parfois la prudence — font interdire aux spectateurs et spectatrices trop jeunes certains films où les scènes lascives et la mitraillette tiennent une place prépondérante. Pourtant, voici une œuvre qui a pour sujet la séduction et que, loin de proscrire, les esprits éclairés qui ont souci de former la jeunesse lui feront voir et revoir. C'est que ce film de courage et de bonne foi, « Avant de t'aimer » (Not Wanted), montre de façon dramatique l'aventure de la jeune fille qu'un amour fallacieux a fascinée... Il montre aussi qu'un homme au cœur juste et bon peut trouver le bonheur en dépit du passé de sa compagne, qu'il aide à sortir de l'impasse tragique où elle s'était égarée... Pas de meilleure leçon que celle qui émeut ! Les éducateurs le savent bien. Une histoire vraie, prenante et qui fait verser des larmes, qui suspend d'angoisse par moments, vaut mieux que tous les discours. C'est le cas d' « Avant de t'aimer ».

Édition : HOCHE PRODUCTIONS, 14, Avenue Hoche, PARIS - Tél. WAG. 81-94

T R A N S P O R T E U R S

Au Service du Septième Art
Gevaert
FILMS CINEMATOGRAPHIQUES POUR PROFESSIONNELS ET AMATEURS
NEGATIFS
POSITIFS
POUR LE SON
POUR LA COPIE
Gevaert
USINES à ANVERS (Belgique)



TOURNER EN SICILE

signifie

FAIRE DES ÉCONOMIES

Dans un rayon de 100 kms :

mer - neige - flore européenne et tropicale - architectures grecque, romaine, arabo-catalane, baroque, moderne

Toutes les plus belles couleurs du 43e parallèle.

Le ciel de Sicile exprime l'émotion des scènes que vous tournerez.

HOTELS CONFORTABLES - PRIX MODÉRÉS
COMMUNICATIONS RAPIDES ET MODERNES
AVEC TOUS LES PAYS EUROPÉENS
SERVICE DE TAXIS AÉRIENS
ENTRE LES CENTRES DE L'ILE

ASSESSORATO TURISMO E SPETTACOLO
PALERME

POUR LA PREMIERE FOIS DANS L'HISTOIRE DU CINEMA LES CINEASTES IBERO - AMERICAINS EXPOSENT LEURS PROBLEMES A UN PUBLIC INTERNATIONAL

★

LISEZ DANS LE NUMÉRO 9

de la

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

à la suite d'un message spécial de S. Exc. Antonio Maria Barbieri, O.F.M., Archevêque de Montevideo,

UNE REMARQUABLE SERIE D'ARTICLES PAR

S. Exc. Mons. G. FRANCESCHI, Directeur de « Criterio », Buenos-Aires.

Emilio FERNANDEZ, Mexique, réalisateur mexicain, auteur de « Maria Candellaria ».

Tristan de ATAYDE, Rio de Janeiro, remarquable écrivain catholique du Brésil.

José Luis SAENZ de HEREDIA, Madrid, réalisateur de « La Mies es Mucha » et de « Don Juan ».

Roman VINOLY BARRETTO, Buenos-Aires - Montevideo, metteur en scène de cinéma et de théâtre.

Aurora BAUTISTA, Madrid, vedette du cinéma espagnol, interprète principale de « Locura de Amor » et de « Pequeneces ».

Antonio VILAR, Lisbonne, interprète de nombreux films portugais et espagnols dont « Camoêns » et « Don Juan ».

Gustavo CORÇAO, Rio de Janeiro, romancier et essayiste brésilien.

Luis GOMEZ MESA, Madrid, critique cinématographique du journal «Arriba», Directeur de « Radio Cinéma », critique de « Ya ».

Don Guillermo de REYNA, Madrid, Secrétaire général de la Direction des Spectacles.

Jorge PELAYO, Lisbonne, critique et historien du Cinéma.

Navarro LINARES, Madrid, Cinéaste.

Carlos Fernandez CUENCA, Madrid, Historien, Auteur d'une monumentale histoire du Cinéma, critique de «ABC».

Luis SPOTA, Mexique, critique cinématographique de « Excelsior ».

Maruja ECHEGOYEN, correspondante en Europe de « La Tribuna Catolica » de Montevideo.

BENET MORELL, Barcelone, Producteur du premier dessin animé espagnol « Erase una vez », Directeur général d'Estela Films.

Isaac TAPAJOS, Rio de Janeiro, Directeur du Département de Cinéma et de Théâtre de l'Action Catholique brésilienne.

Manuel FERNANDEZ, La Havane, correspondant pour l'étranger du Centre Catholique du Cinéma au Cuba.

Et par nos correspondants permanents dans les pays ibéro-américains.

★

Lisez dans le même numéro, une étude de Jean-Pierre CHARTIER sur la « Décence au Cinéma », un article de Pierre MICHAUT sur « Le Film d'Art » ainsi que nos chroniques habituelles.

★

DES MAINTENANT, NOTEZ LE THEME CENTRAL DU N° 8

« L'INDUSTRIE DU FILM DANS LE MONDE »

Achevé d'Imprimer le 30 Décembre 1950 aux Etablissements ARAC, Imprimeurs à Paris